

**Univerzita Karlova**

**Filosofická fakulta**

Ústav řeckých a latinských studií

Petr Valenta

**Podoby a funkce refrénu v římské lyrice do konce 1. stol. n. l.**  
Forms and Function of Refrain in Roman Lyrical Poetry up to the  
End of the 1st Century AD

Velice děkuji vedoucímu práce panu Mgr. Martinu Bažilovi, Ph.D. za neocenitelnou pomoc a rady. Dále bych rád poděkoval paní doc. PhDr. Evě Kuťákové, CSc. a všem ostatním, kteří také svými radami přispěli k napsání této práce, a v neposlední řadě všem blízkým za jejich podporu.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 4. 8. 2017

.....

Petr Valenta

### **Abstrakt**

Tato práce se zaměří na refrény v latinských básnických textech od počátku latinské literatury po konec 1. stol. n. l. Nejprve bude vymezen pojem „refrén“ a jeho různé formy, na které lze v latinské lyrice narazit; následně budou uvedeny jednotlivé příklady refrénů a dány v kontrast svým řeckým předlohám, pokud tyto předlohy existují. Práce se pokusí určit funkci refrénů v konkrétním literárním žánru a diferenci mezi nimi.

### **Klíčová slova:**

Refrén, repetice, formule, úplný refrén, obměňující refrén, přírůstková repetice, sémantická repetice, symetrie

### **Abstract**

This work focuses on refrains in Latin lyrics texts, from the beginning of Latin literature until the end of 1st century AD. At first, the term “refrain” will be determined, with its different forms, which can be found in Latin lyrics; afterwards individual examples of refrains will be stated and put in contrast to their Greek models, if they exist. The thesis will try to determine the function of refrains in a concrete literary genre and the difference between them.

### **Key words:**

Refrain, repetition, formula, complete refrain, alternated refrain, incremental repetition, semantic repetition, symmetry

## Obsah

1. Otázka a metoda .....	7
2. Historie bádání.....	7
3. Formule, repetece, refrén .....	9
4. Orální tradice a nejstarší latinská lyrika .....	12
4. 1. <i>Carmina</i> .....	13
5. 2. <i>Defixiones</i> .....	16
5. Epigrafické památky .....	18
6. Neoterikové .....	19
6. 1. Refrén v krátkých Catulloových básních .....	20
6. 2. Catullova <i>epithalamia</i> .....	24
7. Tibullus a Propertius.....	27
8. <i>Appendix Vergiliana</i> .....	28
9. Vergilius .....	30
9. 1. <i>Eclogae</i> .....	31
9. 2. Ekloga 8.....	32
9. 3. <i>Georgica a Aeneis</i> .....	34
10. Horatius a Ovidius .....	36
11. Seneca .....	37
12. Martialis.....	38
13. Závěr.....	42
15. Korpus textů.....	44
16. Užitá literatura .....	45
17. Seznam příloh .....	48

**Seznam Zkratek:**

Zkrat jmen a děl antickou děl jsou uváděny dle TLL.

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum

TLL = Thesaurus Linguae Latinae

## 1. Otázka a metoda

Tato práce bude zkoumat různé podoby a funkce refrénů v klasické římské literatuře od doby předliterární tradice až po konec 1. stol. n. l. Pokusí se zodpovědět otázku, proč se nenachází mnoho refrénů v latinské literatuře do dnešních dnů dochované? A pokud se refrén v básni objeví, jaká je jeho funkce?

Refrény budou v kapitolách zkoumány diachronně<sup>1</sup> podle jednotlivých básníků, aby mohl být sledován vývoj formy a případný přínos jednoho každého autora. Vybrané básně z korpusu textů budou analyzovány, na základě rozboru budou refrénům přiřazeny jednotlivé funkce; v závěru bude uveden celý korpus textů. Zároveň budou refrény porovnány s formami opakování v literatuře řecké na základě disertační práce S. P. Burris *Refrains in Ancient Greek Poetry* (2004), ve které jsou souborně shrnuty a rozebrány formy refrénu v klasické řecké poezii.

## 2. Historie bádání

Fenomén opakování byl v latinské literatuře zkoumán již od antiky, avšak důraz byl kladen především na lexikální opakování. Například *Rhetorica ad Herennium* se ve čtvrté knize zabývá fenoménem opakování na několika místech;<sup>2</sup> stejně tak Quintilianus se věnuje opakování v 9. knize.<sup>3</sup> Právě od Quintiliana můžeme převzít i pojmosloví se týkající opakování (viz kapitola 3.) Ovšem v obou případech se jedná o prvky opakování především v řečnictví.

Zájem o refrén a repetici v latinské poezii se začíná objevovat především až počátkem 20. století. Prvním náznakem pro výzkum tohoto fenoménu je práce F. F. Abbotta z roku 1902 *The Use of Repetition in Latin to Secure Emphasis, Intensity, and Distinctness of Impression*,<sup>4</sup> avšak Abbott studuje lexikální opakování – *geminatio*, neúplné *geminatio*, *figura etymologica* apod.<sup>5</sup> Základním dílem pro studium refrénu je disertační práce Huberta McNeilla *Poetae Repetitions in Latin Poetry with Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Words* z roku 1912. V této studii, která se také především věnuje lexikálnímu opakování, poukazuje Poteat na fakt, že refrén

---

<sup>1</sup> Výjimkou je kapitola 6 s epigrafickými památkami.

<sup>2</sup> Rhet. her. 4, 13, 19; 4, 14, 21; 4, 21, 29; 4, 22, 30–31; 4, 25, 35; 4, 28, 38–39.

<sup>3</sup> Quint. inst. 9, 2–3.

<sup>4</sup> Abbott, F. F. 1902: *The Use of Repetition in Latin to Secure Emphasis, Intensity, and Distinctness of Impression*. Studies in Classical Philology, 3. Chicago. S. 67–68.

<sup>5</sup> Na co především Poteat, H. McN. 1912: *Repetitions in Latin Poetry with Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Words*. New York s. 1.

v klasické latinské literatuře funguje na základě určitého schématu; to velmi stručně demonstruje na nemnoha příkladech a dále se tímto tématem již nezabývá. Dále Poteat publikoval v roce 1919 v *The Classical Weekly* kratší stat' *The Functions of Repetition in Latin Poetry*,<sup>6</sup> ve které v podstatě shrnul vše, co již publikovat v roce 1912.

Od Poteata nevznikne až do devadesátých let 20. stol. žádné souborné dílo, které by se tématu refrénu věnovalo; vznikají pouze jednotlivé dílčí studie nebo články, které mají různý přínos; jak můžeme vidět už ze samotných názvů článků, v popředí zájmu bádání stojí Catullus a Vergilius. Např. Bayers v článku *The Refrain in the Song of the Fates in Catullus C. 64 (v. 323-381)* z roku 1960 zkoumá přímo refrén v písni sudiček na svatbě Pelea a Thetidy (Cat. 62),<sup>7</sup> na což v podstatě navazuje Daniels svou studií *"The Song of the Fates" in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* z roku 1973, kde poukazuje, že právě ona píseň Sudiček je stěžejní částí celé básně.<sup>8</sup> Fraenkel v roce 1961 si volí dvě Catullovy básně, které refrén obsahují, a rozebírá jejich strukturu v článku *Two Poems of Catullus*.<sup>9</sup> Článek *Symmetry and Sense in the Eclogues*, který Skutsch publikoval v roce 1969, se zabývá dokonalou výstavbou Vergiliových Bukolik, kde se věnuje také 8. ekloze, jež je příkladem dokonalé symetrie.<sup>10</sup> Dále Moskalew se ve své knize *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid* z roku 1982 (ve které se autor zaměřuje primárně na Vergiliovu Aeneidu, jak vyplývá z názvu samotného), také důkladně věnuje opakování v Eklogách, a především v Ekloze 8.<sup>11</sup> Goud 1995 ve studii *Who Speaks the Final Lines Catullus 62 Structure and Ritual* rozebírá strukturu svatební písně na základě refrénů a lexikálních opakování; nebo například Cairns 2005 ve svém článku *Catullus 45: Text and Interpretation* řeší emendaci v kritické edici v části básně, která se týká právě v refrénu.

Ucelený přehled studií, které zkoumají opakování, Claudie Facchini Tosi *La ripetizione lessicale nei poeti latini* se objevuje v roce 1983, ale jak již napovídá samotný název, týká se opět opakování lexikálního.<sup>12</sup> Autorka v této práci shrnula veškeré příspěvky na toto téma vzniklé. Teprve až v roce 1996 publikuje Jeffrey Wills svou práci

---

<sup>6</sup> Poteat, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry*. The Classical Weekly 12, No. 18. S. 139–142.; Poteat, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry (Concluded)*. The Classical Weekly 12, No. 19. S. 145–150.

<sup>7</sup> Bayers, E. E. 1960: *The Refrain in the Song of the Fates in Catullus C. 64 (v. 323-381)*. Acta Classica, III. 86–88.

<sup>8</sup> Daniels, M. L. 1973: *"The Song of the Fates" in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* The Classical Journal, Vol. 68, No. 2. 97–101.

<sup>9</sup> Fraenkel, E. 1961 - *Two Poems of Catullus*. The Journal of Roman Studies, Vol. 51, 1–2. S. 46–53.

<sup>10</sup> Skutsch, O. 1969: *Symmetry and Sense in the Eclogues*. In: Harvard Studies in Classical Philology, vol. 73. S. 153–169.

<sup>11</sup> Moskalew, W. 1982: *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*. Mnemosyne, Vol. Suppl 73. Toronto. S. 51–55.

<sup>12</sup> Tosi, C. F. 1983: *La ripetizione lessicale nei poeti latini*. Bologna.



*Repetition in latin poetry, Figures of Allusion*,<sup>13</sup> u které v předmluvě píše, že se jedná spíše „o katalog míst, kde se můžeme s opakováním setkat“.<sup>14</sup> Ovšem ani Wills se nevěnuje refrénu, ale zkoumá aluze na jiné verše v tomtéž díle i na díla jiná, které vyvolávají v posluchači buď lexikální nebo obsahová opakování; ačkoli krátká část se refrénu týče.<sup>15</sup>

Žádný z badatelů ovšem nevěnuje vývoji refrénu nebo ucelenému studiu, které by poukázalo na rozdílné podoby a funkce refrénů v římské literatuře.

Jiná situace je u studia refrénů v lyrice řecké; toto téma můžeme najít důkladně zpracované v disertační práci Burrise.

### 3. Formule, repetice, refrén

*Quae delectatio aut quod mediocriter saltem docti hominis indicium nisi alia repetitione, alia commoratione infigere, digredi a re et redire ad propositum suum scierit, remove a se, in alium traicere, quae relinquenda, quae contemnenda sint iudicare?*

*Quint. inst 9, 2, 4*

Návraty a opakování jsou jevem zkoumaným nejen z hlediska jazykového a literárního, ale také z hlediska hudební vědy, psychologie, filosofie ale i matematiky – mají mnoho funkcí, chovají se různě v rámci daných podmínek.<sup>16</sup> Fascinováni jimi byli již v antice např. Platón, Aristoteles, helenističtí učenci a mnoho dalších. Pro začátek této kapitoly si stanovme jednoduchou definici refrénu, kterou nalezneme v různých literárních příručkách: „Refrén je verš nebo část verše opakující se v básni ve změněné nebo nezměněné podobě.“<sup>17</sup>

Obstojné, složitější zamyšlení nad refrénem udává Magnus na začátku své knihy, kde teoreticky rozebírá refrén, ačkoli později se věnuje refrénu v moderní poesii:<sup>18</sup>

“So self-evident a device as the refrain turns out to be difficult to define... The obvious definition that might describe the refrain simply as the set of a poem’s repeated lines or parts of lines neglects important semantic characteristics of the device. The most compelling of these is that of intrusion: the refrain disrupts or retards the development of the poem. Such intrusion results from the refrain’s segmentation of the poem, from the way in which it “slices through” poetic utterance while maintaining its own distinct identity —

<sup>13</sup> Wills, J. 1996: *Repetition in latin poetry, Figures of Allusion*. Oxford.

<sup>14</sup> Wills s. vi.

<sup>15</sup> Wills s 96–100.

<sup>16</sup> Magnus 1989, s. 1–8.

<sup>17</sup> Např. Abrahams, M. H. 1999: *A Glossary of Literary Terms*. S. 263; Baldick, C. 2001: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. S. 124; Childs, P. – Fowler, R. 1987: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. 200; Žilka, T. 1984: *Poetický slovník*. S. 158, aj.

<sup>18</sup> Toto zamyšlení cituje také ve své práci Burris 2004 s. 1.

a consistency of personality which renders it distinct from the stanza or strophe and which, despite possible material alterations, does not essentially change.”<sup>19</sup>

Co ale vlastně refrén je a odkud se vzal? Za podnět pro vznik „opakovacího prvku“ bývají obecně považovány modlitby, zaříkávadla, kultovní písně apod. Stejně je tomu, dle názoru badatelů, také v kultuře latinské.<sup>20</sup> Forem opakování se nám, ač třeba v pozmeněné podobě, dochovalo několik jak v literatuře (nejen) řecké tak římské.

I časoměrné veršové schéma je vlastně formou opakovací, byť na jiné úrovni; opakování, ať už doslovné, částečné nebo jen se stejnou výstavbou verše, vyvolá v mysli aluzi na místa, „na kterých jsme již byli“; u Homéra jsou to formule, v pajánech a svatebních písních „*ἡ παιών*“, „*o Hymen Hymenae*“, v dramatech střídání se různých meter, avšak jednotných pro každou jednu část, v útočných básních jamby aj. I sám proces učení se básně je forma opakování. Neopominutelná je také zvuková stránka.<sup>21</sup> To vše souvisí i s opakování jednoho verše, či jeho části, který pak slouží k vytvoření nějakého efektu pro posluchače. Toho si samozřejmě všímali již klasičtí autoři a snažili se je nějak identifikovat, popsat. Terminologie používaná v antice pro různé formy opakování je ovšem nedostačující.

Co se řecké terminologie týče, Burris<sup>22</sup> ve své práci rozebírá především dva pojmy: *ἐφύμνιον* a *ἐπίφθεγμα*, které dává do kontrastu na základě řeckých scholií. Dochází k závěru, že pojem *ἐφύμνιον* označuje u řeckých teoretiků refrén jako takový, zatímco „in ancient scholarly contexts *ἐπίφθεγμα* has the basic meaning “expression”... The term is used, to be sure, in the context of refrains; but it there refers to the content of the refrain, not to the refrain form itself.“<sup>23</sup>

V latinské terminologii najdeme pojmů několik, ale žádný z nich nedefinuje refrén tak, jak jej obecně chápeme dnes. V římské literatuře, především v próze (vzhledem k řečnictví) ale i v poesii, se vždy kladl důraz v bádání především na lexikální opakování. I

---

<sup>19</sup> Magnus 1989, s. 46.

<sup>20</sup> „Wie bei anderen Völkern der antiken Welt, so hatte auch im alten Rom die Musik ihren festen Platz bei allen Arten von kultischen Feierlichkeiten vom Hausopfer bis zu den öffentlichen Götterfesten an Sühnfeierlichkeiten. Da die Einrichtungen des römischen Kultus in vielen Fällen schon von den Alten in sehr frühe Zeit, nämlich die erste Königszeit, hinaufdatiert werden an sich erfahrungsgemäß besonders bei einem Bauernvolk, wie es das römische war, kultische Bräuche weithin unverändert vererben, wird man am ehesten in der Kultmusik eine jahrhundertalte Kontinuität anzunehmen haben, wenn natürlich auch über diese uralten Musikformen wohl nie mehr Näheres bekannt werden wird.“ Wille 1967, 36. Více o tomto tématu např. Schilling 1948, 1969, 1982, 1989; Detienne 1967; Comotti 1991; Ford 2003.

<sup>21</sup> „The sounds of birds are a common source for refrains in poetry and song. They are well suited to this role: they are easy to sing, they are meaningless (more or less), which is no disadvantage in a refrain, and they are repetitive.” Rutherford 1995, s. 39.

<sup>22</sup> V kapitole nazvané „Ancient Scholarship on the Refrain Form“, s. 14–42.

<sup>23</sup> Burris 2004, s. 38–39.

římští autoři dávali přednost zkoumání slovního opakování, proto také selhávají zavedené řecko-latinské termíny. Pojmem *repetitio* se v antice chápou především opakování začátku či konce verše (anafora, epifora, symploka).<sup>24</sup> *Geminatio* či *conduplicatio* se týká spíše jednotlivých slov.<sup>25</sup> Epizeuxis je opakování jednoho slova několikrát za sebou. Nejblíže refrénu, jak jej chápeme dnes, je latinský pojem *iteratio*, užívaný především Quintilianem,<sup>26</sup> ačkoli sám popírá, že by *iteratio* bylo funkčním schématem.<sup>27</sup> Přestože Římané zkoumali opakování a návraty hlavně v rétorice, sami si byli vědomí parafrází či citací jiných autorů v básních.<sup>28</sup>

Formy opakování začínají být zkoumány důsledněji až se strukturalismu. Roman Jakobson velice pečlivě popisuje, jak se refrén chová z lingvistického hlediska; zásadní jsou jeho dvě práce „*Language in Operation*“ (napsáno v roce 1949, publikováno 1964), kde analyzuje „Havranu“ od Edgara Allana Poa a poukazuje na důležitost opakovaného *nevermore* (fonetická hodnota, sémantická role v rámci kontextu), a „*Linguistics and Poetics*“ (1960), kde zahrnuje poetiku do komunikačního modelu. Wills definuje ve své práci týkající se opakování v latinské literatuře následovně: „A complete poetics of repetition would range from repetition of single sounds (eg. alliteration) to word parts (e.g. rhyme) to full words (e.g. gemination) up to multiple words (e.g. refrain). On that scale, this book has been limited to the larger figures which involve at least the repetition of word stems.“<sup>29</sup>

V této práci budeme operovat s následujícími moderními pojmy pro jednodušší a jasnější členění:

- 1) formule – nejprimitivnější forma; fráze opakující se v modlitbách, kletbách apod., která nemusí mít konkrétní veršové schéma
- 2) repetice – opakování verše, v němž je alespoň z 1/3 zachováno stejné lexikum
- 3) refrén – verše, který je totožný s veršem jiným, popř. s minimální obměnou (v rámci 1 slova, gramatického tvaru apod.)

<sup>24</sup> Této tematice se věnuje především Rhet. Her. 4, 13, 19; 4, 14, 21; 4, 21, 29; 4, 22, 30–31; 4, 25, 35; 4, 28, 38–39.

<sup>25</sup> Nejucelenější a nejnovější poznatky viz Wills 1996.

<sup>26</sup> Quint. inst. 9, 2

<sup>27</sup> Ačkoli se jedná opět spíše o řečnictví: „Faciunt illa quoque iucundam orationem, aliqua mentione habita differre et deponere apud memoriam iudicis et reposcere quae deposueris et iterare quaedam schemate aliquo (non enim est ipsa per se iteratio schema) et excipere aliqua et dare actioni varios velut vultus.“ Quint. inst. 9, 2, 63.

<sup>28</sup> O tom svědčí především *scholia*, nebo komentáře Porphyria, Donata atd.

<sup>29</sup> Wills 1996 s. 436.

2) repetice bude dále dělena na:

- a) přírůstkové – objevující se ve změněném kontextu, nebo se změněnými ve verši/verších;
- b) sémantické – zakládající se pouze na spodobě schématu, nebo využívající jiných prostředků k navození aluze předešlého.

3) refrén na:

- a) úplný – verše je naprosto shodný
- b) obměňující – s minimální obměnou

Kritéria pro zařazení textu do korpusu textů jsou jednoduchá:

- I. v textu se musí objevit výše zmíněná forma opakování
- II. verše s refrénem/repeticí (dále jen verše s R.), nesmí stát hned za sebou, musí být mezi nimi minimálně 1 verš.
- III. vzdálenost mezi verši s R. nesmí být více jak 50 veršů.

Funkce a efekt, které refrén, repetice a formule vyvolává ve čtenáři/posluchači, budou popsány u rozboru jednotlivých textů a v závěru shrnuty.

#### 4. Orální tradice a nejstarší latinská lyrika

Obecně se soudí, že refrén vychází původně z modliteb a zaříkáadel předliterární tradice.<sup>30</sup> Bohužel v latinské literární tradici se dochovalo jen několik takovéhoto skladeb, které byly později zapsány, nebo přežily jen jako krátké fragmenty, které lze těžko interpretovat. Tohoto faktu si byli vědomi už antičtí římsí autoři, často nerozuměli, co formule znamenají, a snažili se jejich význam různě vyložit.<sup>31</sup> Zároveň si uvědomovali, že postrádají prvek, který by propojoval předliterární texty s pozdější tradicí; Řím nezná svého Homéra a dokonce tradice římské psané literatury vychází z překladu řeckých textů.

Ačkoli lidová poezie byla jistě původně velmi bohatá, „dobře však víme, že se časem mnohé z tohoto bohatého dědictví ztratilo, ať už jde o písně pracovní, milostně, či o ukolébavky, kterým naslouchali Catullus a Horatius, když jim je – podobně jako mnohým jiným – zpívaly jejich chůvy“.<sup>32</sup> Absence herojských zpěvů, které byly tak typické pro mnoho jiných kultur, byla často zkoumána; Dokonce existují i názory, že podobné zpěvy

<sup>30</sup> Hlavně pro zdůraznění vzývané síly. Sculard 1981, s. 13–17.

<sup>31</sup> Varro ling. 7, 26–28; Gel. 17, 14; Gel. 18. 8 apod.

<sup>32</sup> Conte 1996, s. 35.

v latinské kultuře nikdy neexistovaly.<sup>33</sup> Avšak původní latinské písně, *carmina*, měly v sobě často zcela jistě nějakou formu opakování zakomponovanou.

Tato kapitola bude členěna pro lepší přehlednost do dvou podkapitol, z nichž první (5. 1.) se bude věnovat magickým, rituálním formulím, modlitbám a všemu, co chápe jako *carmina*; a druhá (5. 2.) se zaměření čistě na *defixiones*.

#### 4. 1. *Carmina*

*Alternis dicetis; amant alterna Camenae.*

*Verg. ecl. 3, 59*

Jedním z významů slova *carmen* je „kouzlo; magická formule“. Latinské *carmen*, -*inis n.* vzniklo (regresivní) disimilací -n- na -r- před -m- z \*can-men-.<sup>34</sup> Zajímavé svědectví podává Varro v části, kde také uvádí jediné tři známé fragmenty *Carmen Saliare*:

... *f<o>edesum foederum, plusima plurima, meliose meliorem, asenam arenam, ianitos ianitor. quare e[st] Casmena Carmena, carmina carmen, R extrito Camena factum.*<sup>35</sup>

Varro tedy spojuje slovo *carmen* s nadpřirozenými silami, které byly později v Římě ztotožněny s Múzami primárně spojenými s písní, což dokládá mnoho dalších antických autorů: *Camenae: Musae a carminibus sunt dictae, vel quod canunt antiquorum laudis vel quod sint castae mentis praesides* (Serv. Aen. 3, 59).<sup>36</sup> Jedná se zde o starý kult, neboť římský král Numa Pompilius měl za průvodkyni a milenkou jednu z těchto Múz, Egerii.<sup>37</sup>

A tak také jsou nejstarší *carmina* spojená s kultem; jsou to formule, které byly často spojeny s určitým rituálem vycházejícím z primitivního náboženství, musely být řečeny přesně – pokud by vykonavatel rituálu/modlitby učinil chybu, musel se celý proces opakovat.<sup>38</sup> Lze usuzovat, že nejstarší *carmina* byla „složena“ formou litanií;<sup>39</sup> to dokládá například *Carmen fratrum Arvalium*, neboli zkráceně tzv. *Carmen Arvale*, která je

<sup>33</sup> Conte 1996, s. 36.

<sup>34</sup> IE kořen uvádí de Vaan v LIV-u (2001) \*kan- s plain velar nebo palato-velar (\**kan-*); není možné rozhodnout, co rekonstruovat, protože kořen je doložen jen v kentumových jazycích (italických a keltských), kde tyto dvě IE řady velár splynuly; de Vaan ještě rekonstruuje alternativní IE kořen \**kh<sub>2</sub>n-*. de Vaan 2008: 87f. Děkuji Martinu Gálisovi za rady.

<sup>35</sup> Varro ling. 7, 27. 1–2.

<sup>36</sup> Dále např. Varro ling. 6, 75;; Ov. Fast. 3, 273–299; Fest. p. 205. Viz také TLL II, 116, 59–118, 18.

<sup>37</sup> Ov. Met. 15. 478–551; Plut. Numa 4, 2; Cic. Leg. 1, 4

<sup>38</sup> Wille 1967, s. 16; a dále 26; 41–43.

<sup>39</sup> I vzhledem k charakteru římského náboženství; viz Conte 1996, s. 36.

dochována na epigrafické památce z doby vlády císaře Heliogabala (CIL 1.28; CIL 6.2104a od řádku 32).<sup>40</sup>

Problém s interpretací *Carmen Arvale* je ten, že kameník, který začátkem 3. stol. n. l. starou formuli do kamene vytesával, již slovům nerozuměl. Jedno je však jisté: má 5 částí/vzývání, z nichž každá jedna část je zopakována 3x po sobě; poslední 6. část obsahuje 5x slovo *triumpe*. Je tedy každé zvolání *triumpe* pro jednu každou část?<sup>41</sup> Mohlo by tomu tak být, neboť výstavba celé litanie by tomu nasvědčovala.

Catonově spisu O zemědělství je dochována modlitba k Martovi (Cato, agr. 141). Tato modlitba byla součástí rituálu v rámci *Suovetaurilia*.<sup>42</sup> Text začíná oslovením boha („*Mars pater*“), oslovením, které se později ještě jednou zopakuje, jak je u modliteb a zařikávání běžné:<sup>43</sup>

<i>Mars pater te precor quaesoque</i>	
<i>uti sies volens propitius</i>	
<b><i>mihi domo familiaeque nostrae;</i></b>	
<b><i>quoius rei ergo</i></b>	
<i>agrum terram fundumque meum</i>	5
<i>suovetaurilia circum agi iussi:</i>	
<i>uti tu morbos visos invisosque</i>	
<i>viduertatem vastitudinemque,</i>	
<i>calamitates intemperiasque</i>	
<i>prohibessis defendas avertuncesque;</i>	10
<i>uti tu fruges frumenta vineta virgultaque</i>	
<i>grandire dueneque evenire siris,</i>	
<i>pastores pecuaque salva servassis;</i>	
<i>duisque duonam salutem valetudinemque</i>	
<b><i>mihi domo familiaeque nostrae:</i></b>	15
<b><i>harunce rerum ergo</i></b>	
<i>fundi terrae agrique mei</i>	
<i>lustrandi lustrique faciundi ergo,</i>	
<i>sic ut dixi,</i>	
<u><i>macte hisce suovetaurilibus</i></u>	20
<u><i>lactentibus immolandis esto:</i></u>	
<b><i>Mars pater,</i></b>	
<b><i>eiusdem rei ergo</i></b>	
<u><i>macte hisce suovetaurilibus</i></u>	
<u><i>lactentibus immolandis esto.</i></u>	25

Struktura modlitby se jeví pravidelně: oslovení Marta ohraničuje modlitbu; repetice I (v3–4; v15–16, *dativus commodi* + formule „oběti“) rozděluje modlitbu dva celky,

<sup>40</sup> Viz Baldi 1999, s. 212–215.

<sup>41</sup> A mohla z tohoto prastarého rituálu věnovaného Martovi později vzniknout tradice, že při triumfu průvod vykřikoval „*io, triumpho!*“? Tato zajímavá otázka ovšem není předmětem této práce.

<sup>42</sup> Více o tomto rituálu viz Scullard 1981, s. 124–126.

<sup>43</sup> Scullard 1981, s. 13–38; Urbanová 2014, s. 50–53.

z nichž první má 10 veršů (prosba), a druhá veršů 5 („poděkování“); repetice II (v20–21; v24–25) je obsažena v posledních dvou verších druhého celku a je znovu pro zdůraznění po druhém oslovení Marta. Je zde tedy jistý náznak symetrie pro jasně daný rituál.

Další prastará modlitba je *Carmen fratrum Saliarum*,<sup>44</sup> avšak to, co se z ní dochovalo,<sup>45</sup> je tak fragmentární, že její rekonstrukce je nemožná; stejně tak není možno říci, zda obsahovala nějakou formu opakování; lze to jen očekávat, neboť samotný název tohoto *collegia* 12 Martových kněží je dle svědectví antických autorů odvozen od slovesa „*salio*“. Víme, že sbor kněží písňe zpíval v průvodu a třikrát podupával do rytmu, čemuž byl přizpůsoben i rytmus písňe (*tripudium*).<sup>46</sup>

Podobných *carmina* jistě existovala celá řada, avšak v sublitterární tradici se nedochovala. Při porovnání latinské tradice s řeckou můžeme shledat jasnou paralelu v nejstarší tradici:

„Scholars have identified the refrain form as especially typical of popular song in general; more often it is identified with specific sub-literary genres including magic, laments and other ritual song. This hypothesis of a popular association for the refrain form in Greek poetry is difficult to test, since so little survives of sub-literary ancient Greek song.“<sup>47</sup>

Kromě sakrální tradice známe v římském prostředí *carmina* i jako lidové písňe,<sup>48</sup> kde refrén zřejmě hrál velkou roli. Pozůstatky těchto písňí, či odkazy na ně můžeme nalézt, byť v již přetvořené podobě, např. v bukolické poezii.

Žánrově sem spadají versus fescennini. Etymologický původ je nejasný – je zde buď vazba na jihoetruské město Fescennium, nebo na slovo *fascinum* (což by opět nasvědčovalo na spojitost s kultem). Dle svědectví antických autorů byly *versus fescennini* spojeny především s venkovskými slavnostmi a jednalo se o útočné posměšné básně.<sup>49</sup>

Další známé profánní písňe jsou *Carmina triumphalia*. Ty zpívali vojáci v triumfálním průvodu a byly v nich opěvovány buď hrdinské činy, nebo zpívány úsměvné verše na hlavu velitele, který triumf oslavoval.<sup>50</sup> Zde by mohla být opět paralela na kult, jak již bylo zmíněno u *Carmen Arvale*, kde je v poslední části zvolání „*trumphe*“.

Poslední známé archaická *carmina*, vycházející zřejmě také z předlitterární tradice, byla *Carmina convivalia*. Známé jsou pouze dvě: *Carmen Priami* v saturnském verši, ze které se dochoval pouze jediný verš, kde jsou mimo jiné vzývány právě také *Camenae*:

<sup>44</sup> Dle tradice tento spolek kněží založil Numa Pompilius.

<sup>45</sup> Varro ling. 7, 26–27.

<sup>46</sup> Conte 1996, s. 37.

<sup>47</sup> Burris 2004, s. 54.

<sup>48</sup> Tato *carmina* s největší pravděpodobností ze sakrální tradice také vycházejí,

<sup>49</sup> Conte 1996, s. 35.

<sup>50</sup> Conte 1996, s. 37.

*Veteres Casmenas cascām rem volo profarier.*<sup>51</sup> Druhá známá je *Carmen Nelei* v jambickém senáru, která je ovšem pravděpodobně až z přelomu 3. a 2. stol. př. n. l. a z níž známe 5 fragmentů, avšak nic neříkajících, stejně jako u *Carmen Priami*, zda píseň obsahovala refrén.<sup>52</sup>

Mnohá *carmina*, jak již bylo několikrát zmíněno, jsou nám bohužel neznámá, ačkoli by jistě byla velkým přispěním k tomuto výzkumu, protože je zde velká časová díra mezi tím, co v nějaké podobě přežilo od nejstarších dob, a doklady užití refrénu/repetice u konkrétních autorů. I proklínací tabulky (kap. 5.2.) jsou dochovány z období velkého časového rozpětí (4.stol. př. n. l. – 3. stol. n. l.);<sup>53</sup> stejný problém je i s epigrafickými památkami (kap. 6), spojený ještě s faktem, že na nápisech se repetice/refrén téměř neobjeví.

## 5. 2. *Defixiones*

Podobně jako původní *carmina*, také kletby vycházejí z předliterární tradice. Úplně na nejzákladnější rovině máme dvě skupiny proklínacích tabulek (*defixiones*) a to kletby a prosby o spravedlnost. V dnešní době mají již *defixiones* s postupem bádání podrobně rozdělenou typologii, základně se však dělí do tří skupin podle toho, jaký typ formule obsahují: 1) prostý seznam jmen, 2) přímé kletby, 3) výzvodové formule.<sup>54</sup> Mimo to existuje také žánrová typologie – např. *defixiones amatoriae*, *defixiones iudiciariae*, apod.

Tabulky jsou dochovány z celého území římského impéria; samozřejmě je zde i paralela s kulturou řeckou. V prosbách o spravedlnost bývají nejčastěji ve formulích oslokována lokální božstva, v kletbách se zase setkáme se s obvyklými mocnostmi (*Dii inferi*, *Di Manes*, *Pluto*, *Proserpina*).<sup>55</sup>

V rozsáhlejších textech jsou různé typy formulí podle toho, jaký měla kletba/prosba o spravedlnost účel. Později byly texty tabulek s kletbami již předpřipravené a vynecháno bylo k doplnění pouze jméno, popř. doplňující údaj, kdy/do kdy se má kletba naplnit. O tom svědčí např. Řím dfx. 1 .4.4/8–12, kde máme na pěti tabulkách stejný text (a samozřejmě různá jména). Díky tomu lze text zrekonstruovat kompletně.<sup>56</sup>

**A:** *Bona pulchra Proserpina, Plutonis uxor, seive me Salviam deicere oportet, eripias salutem, corpus, colorem, vires, virtutes [Ploti]. Tradas Plutoni, viro tuo. Ni possit*

<sup>51</sup> Varro ling. 7, 28.

<sup>52</sup> Remains of Old Latin II. s. 626–629.

<sup>53</sup> Viz Urbanová 2014.

<sup>54</sup> Urbanová 2014, 83–102.

<sup>55</sup> Urbanová 2014, s. 310.

<sup>56</sup> Jméno a doplňující údaje jsou převzaty z Řím dfx. 1.4.4/8 a dány do hranatých závorek.



*cogitationibus sueis hoc vitare. Tradas illunc febris quartanae, tertianae, cottidianae, quas cum illo luctent, deluctent; illunc evincant, vincant, usque dum animum eius eripiant. Quare hanc victimam tibi trado, Proserpina, seive me Proserpina, seive me Acheruosiam dicere oportet. Me mittas arcessitum canem tricepitem, qui Ploti cor eripiat. Pollicarius illi te daturum tres victimas palmas, caricas, porcum nigrum hoc sei perfecerit ante mensem Martium. Haec, Proserpina Salvia tibi dabo, cum compotem feceris. Do tibi capus [Ploti Avoniae]. Proserpina Salvia, do tibi frontem [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi supercilia Ploti. Proserpina Salvia, do tibi palpebras [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi pupillas [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi nares, lebra, oriculas, nasum, linguam, dentes [Ploti], ni dicere possit [Plotius], quid sibi doleat: collum, umeros, brachia, digitos, ni possit aliquit se adiutare: pectus, iocinera, cor, pulmones, ni possit sentire, quit sibi doleat: intestina, venter, umbilicus, latera, ni possit dormire; scapulas, ni possit sanus dormire: viscum sacrum, nei possit urinam facere: natis, anum, femina, genua, crura, tibias, pedes, talos, plantas, digitos, unguis, ni possit stare sua virtute. Seive plus, seive parvum scriptum fuerit, quomodo quicquid legitime, scripsit, mandavit, seic ego [Ploti] tibi trado, mando, ut tradas, mandes [mense Februarii] ecillunc.*

**B:** *Male perdat, male exset, male disperdat. Mandes, tradas, ni possit amplius ullum mensem aspicere, videre contemplare.*

Jak je z textu vidět, neustále se opakují jednotlivé formulace oslovení *Proserpina/Proserpina Salvia* v kombinaci s různými typy formulí *tradas Plutoni*,<sup>57</sup> *viro tuo alqd alcui; do tibi (alqd alcui) apod.*

*Defixiones amatoriae* lze rozdělit na dvě skupiny: v první jde o rivalitu v lásce a proklínající osoba žádá, aby vzývané mocnosti zahubili právě rivala;<sup>58</sup> druhá, pro tuto práci zajímavější, skupina se týká konkrétně milované osoby a vzývané mocnosti jsou žádány, aby vyvolali v milované osobě:

**A:** *Alimbeu, Columbeu, Petalimbeu, faciatis Victoria(m), quem peperit suavulva, amante(m), furente(m) pra(e) amore meo neque somnu(m) videat, donec at me veniat, puella(r)u(m) d(eli)cias.*

**B:** *Desecus (= deseces?/haud secus) Ballincus (= Ballincum) Lolliorum de curru actus (= actum), ne possit a(n)te me venire, et tu, quicumque es d(a)emon, te oro, ut illa(m) cogas amoris et desiderii(i) (mei) causa ven(ire ad me).*<sup>59</sup>

Navíc pokud se zaměříme na vyznačenou formuli,<sup>60</sup> zjistíme, že v ní nalezneme jambický rytmus:

*Amante(m), furente(m) pra(e) amore meo neque somnu(m) videat, donec at me veniat*  
 U – / U U – / U – / – U U / – U U / – – / U U – / U – / – – / U U –

<sup>57</sup> Dále elipsa - pouze *tradas*.

<sup>58</sup> Např. Řím dfx. 1.4.4/2; Řím dfx. 1.4.4/3; Řím dfx. 1.4.4/5.

<sup>59</sup> Hadrumantum dfx. 11.2.1/3.

<sup>60</sup> Podobné formule nalezneme i na jiných tabulkách např. Kartágogo dfx. 11.1.1/16 *amante(m) aestuante(m) amoris et desiderii(i) mei causa*.

Neopomenutelná je i zvuková stránka formule, která dlouhými otevřenými vokály skoro až evokuje nářek nad nešťastnou láskou. Tak tabulky z druhé skupiny jen dokládají Vergiliovu inspiraci (samozřejmě kromě inspirace z Theokrita) pro druhý refrén v 8. Ekloze (viz kap. 9. 2).

## 5. Epigrafické památky

Na epigrafických památkách se vyloženě s refrénem/repeticí nesetkáme, ale určité formy opakování nalezneme. Z lidové tvořivosti je nejtypičtější, jak vyplývá z dochovaných nápisů, snaha po podobném zvuku – ve veršovaných skladbách z omítek a náhrobních nápisů nejčastěji nacházíme homoiteuton a to už od nejstarších dob.

Ovšem i v archaické době najdeme tyto jevy jen zřídka; verše v této době nacházíme nejčastěji v elegiích a epitafech, avšak v malé míře. Nenajdeme nic např. v elegiích Scipionů a dalších na v mnoha dalších epitafech.<sup>61</sup>

Jako jeden z příkladů, kde se setkáme s homoiteutonem lze uvést archaický nebo archaizující nápis v saturnském verši z období republiky (ovšem přesněji nejasného datování):

AUVRELIUS L L  
HERMIA  
LANIUS DE COLLE  
VIMINALE

HAEC . QVAE . ME . FAATO  
PRAECESSIT . CORPORE . CASTO  
CONIVNXS . VNA . MEO  
PRAEDITA . AMANS . ANIMO  
FIDO . FIDA . VIRO . VEIXSIT  
STUDIO . PARILI . QVM  
NVLLA . IN AVARITIES  
CESSIT . AB . OFFICIO<sup>62</sup>

Dlouhé konečné „o“ je zde jako patrný jev. V druhé části náhrobku, kde je epitaf ženy pohřbeného Aurelia, už podobné „rýmy“ vykazují jen dva případy. Podobně tak nalezneme podobné echo i např. na CIL 1, 1220, který má 8 veršů a poslední 4 verše mají „rým“. I v *sortes* se setkáme s tímto jevem:

<sup>61</sup> CIL 1, 32; 1, 33; 1, 34; 1, 38; 1, 1006–10; 1, 1012; 1, 1016; 1, 1019; 1, 1422; 1, 1027; 1, 1230; 1, 1241.

<sup>62</sup> CIL 1, 1011.

QVOD FVGIS QVOS IACTAS TIBEI  
QVOD DAVT SPERNE NOLEI<sup>63</sup>

Tato tendence v lidové tvořivosti přetrvala i do pozdějších dob, jak o tom svědčí doklady z Pompejí:

*Amat qui scribet, pedicatur qui leget,  
qui opsultat prurit, paticus est qui praeterit.  
Ursi me comedant; et ego verpa qui lego.*<sup>64</sup>

Na tomto nápisu pisatel zajímavě hledá zvukovou shodu uvnitř veršů a v posledním verši dokonce jen v druhé části verše. Trochu jiným způsobem využil zvukové stránky autor nápisu CIL 4. 1593, který je psán jako had (viz obr. č. 1)

*[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit,  
Sepumius iuvenis quos fac(i)t ingenio,  
Spectator scaenae sive es studiosus e[q]uorum>  
Sic habeas [lanc]es se[mp]er ubiq[ue] pares]*

Sykavky opravdu připomínají hada a společně s dalšími hláskami evokují, jakoby se had plížil houštím.

Obecně však epigrafické památky k výzkumu refrénu nemají moc jak přispět.

## 6. Neoterikové

*Quin etiam, quod iam subrusticum videtur, olim autem politius, eorum verborum, quorum  
eaedem erant postremae duae litterae, quae sunt in optimus, postremam litteram  
detrahebant, nisi vocalis insequeretur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc  
fugiunt poetae novi.*

Cic. Or. 161

Časový skok od nejstarších památek rovnou k neoterikům se může zdát na první pohled poněkud razantní, ale z dochovaných fragmentů veršů raných římských básníků nelze usoudit, zda jejich skladby refrén obsahovaly – zcela jistě v nich ale nalezneme jiné formy opakování.<sup>65</sup> Podobně jako u raných autorů komedií, u Plauta a Terentia, se vyskytují aliterace, lexikální opakování apod., ale refrén/repetice tak, jak jsou chápány v této práci, se zdá jako prvek, který dramatikové neužívali. Avšak po této časové mezeře přichází „doba rozkvětu refrénu“ v latinské literatuře.

<sup>63</sup> CIL 1, 1453

<sup>64</sup> CIL 4. 2360

<sup>65</sup> Viz Wills 1996.

Catullus, jak již poznamenal ve své stati Poteat, užívá refrén ze všech římských básníků nejvíce.<sup>66</sup> Poteat také sám identifikoval u Catulla 3 typy opakování – jsou to anafora, antistrofa a refrén.<sup>67</sup> Avšak samotný třetí typ opakování, tedy refrén, plní u Catulla sám o sobě také tři rozdílné funkce.

Refrén buď a) báseň ohraničuje; nebo b) slouží jako „posměšný“ prvek, což bývá nejtypičtější pro útočné básně (s čímž se můžeme setkat i u Martiala);<sup>68</sup> anebo c) prolíná se celou básní na základě určitého schématu.

První dvě funkce se v některých básních částečně překrývají (např. Cat. 16); využití refrénu jako spojovacího prvku pro výstavbu básně (nebo jen její části, jako je např. svatební píseň Cat. 62 a Cat. 64, 323–365) je v podstatě novátorský zásah Římanů do schémat přejatých z Řecka. Tuto funkci, tedy refrén jako stavební prvek, dovede k dokonalosti Vergilius ve své 8. Ekloze (viz níže v samostatné kapitole).

## 6. 1. Refrén v krátkých Catullových básních

U Catulla se nejčastěji vyskytuje refrén v útočných či posměšných básních (10 případů), a pak jej nalezneme v několika básních s rozdílnou tematikou (4 případy).

Nejvíce cítí Catullus potřebu k užití zopakování útočného rázu; ne vždy se jedná ovšem o refrén.<sup>69</sup> Tento Catullův přístup užití se jeví inovativně, ale problém je, že u starších autorů nemáme doklady. Rozhodně je ale patrný kallimachovský vliv.<sup>70</sup> Catullus užívá refrénu různě – stejnými verši báseň ohraničuje (první a poslední verš básně je stejný), užívá přírůstkových refrénů uvnitř básně nebo sborová zvolání.<sup>71</sup>

Ohraničujícího úplného refrénu užívá Catullus ve 4 případech (Cat. 16; Cat. 36; Cat. 52; Cat. 57). Ve třech případech z toho se jedná o vulgární verše „*pedicabo ego vos et irrumabo*“ (Cat. 16), „*annales Volusi, cacata carta*“ (Cat. 36), nebo „*pulcre convenit improbis cinaedis*“ (Cat. 57) a jen v jednom případě se Catullus obejde v ohraničujícím refrénu bez vulgarismu „*quid est, Catulle? quid moraris emori?*“, ale báseň je také útočná.

---

<sup>66</sup> Poteat 1912, s. 16.

<sup>67</sup> Poteat 1912, s. 15.

<sup>68</sup> Viz níže.

<sup>69</sup> Zopakování pouze jména (nejčastěji ve stejném gramatickém tvaru, běžně vokativ) se vyskytuje v básních Cat. 17; Cat. 25; Cat. 31; Cat. 35; Cat. 65; Cat. 100; Cat. 110; Cat. 113 – ty ovšem nejsou předmětem tohoto výzkumu.

<sup>70</sup> Např. Fain, G. L. 2008: *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*. Brussel.

<sup>71</sup> Viz kap. 6. 2.

Catullus tedy očividně vnímá ohraničující refrén jako prvek zdůraznění k ponížení adresátů básní.<sup>72</sup>

Přírůstková repetice je také typickým příkladem užití opakování v útočných básních. Celkem ve čtyřech básních z šesti, kde se přírůstkový refrén nachází, jej užívá v elegickém distichu – a přesně v této podobě „převeze“ repetici a místy obohatí Martialis. Jako příklad u Catulla může posloužit Cat. 78, kde stojí za povšimnutí i veršové schéma, které má symetrickou strukturu:

<i>Gallus habet fratres, quorum est lepidissima coniunx</i>	– U U / – – / – : – / – U U / – U U / – –
<i>alterius, lepidus filius alterius.</i>	
<i>Gallus homo est bellus: nam dulces iungit amores,</i>	– U U / – – / – : – / – – / – U U / – –
<i>cum puero ut bello bella puella cubet.</i>	
<i>Gallus homo est stultus, nec se videt esse maritum,</i>	5 – U U / – – / – : – / – U U / – U U / – –
<i>qui patruus patruī monstret adulterium.</i>	

U Catulla máme také v jedné posměšné básni s přírůstkovou repeticí (Cat. 88) příklad sémantického refrénu. Kromě zopakování „*quid facit is*“ zde máme stejné veršové schéma ve verších, kde se opět vyskytuje oslovení:

<i>Quid facit is, Gelli, qui cum matre atque sorore</i>	– U U / – – / – – / – – / – U U / – U
<i>prurit, et abiectis pervigilat tunicis?</i>	
<i>quid facit is, patruum qui non sinit esse maritum?</i>	
<i>ecquid scis quantum suscipiat sceleris?</i>	
<i>suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys</i>	5 – U U / – – / – – / – – / – U U / – ^
<i>nec genitor Nympharum abluit Oceanus:</i>	
<i>nam nihil est quicquam sceleris, quo prodeat ultra,</i>	
<i>non si demisso se ipse voret capite.</i> <sup>73</sup>	

Ve zbylých dvou posměšných básních v elegickém distichu (Cat. 82, Cat. 99) se přírůstková repetice nachází v pentametru (schéma je tedy přirozeně naprosto stejné). Cat. 82 má stejná slova na konci pentametru „*aut aliud si quid carius est oculis*“ / „*est oculis seu quid carius est oculis*“ (v2 a v4), zatímco Cat. 99 na začátku „*suaviolum dulci dulcius ambrosia*“ / „*suaviolum tristi tristius elleboro*“. Elegické distichon není svým charakterem pro užití nějaké formy opakování zcela příznivé, avšak jak vidíme a uvidíme ještě později, snaha o užití refrénu či repetice i v rámci elegického disticha je u antických básníků patrna.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Dokonce samotná zvuková stránka refrénů je vymyšlena tak, abychom slyšely resonovat vokály a konsonanty.

<sup>73</sup> Podobný náběh na úplný sémantický refrén nalezneme také v Cat. 98 (též psané v elegickém distichu) v prvním a předposledním verši s oslovením, ale schéma hexametru není shodné úplně:

– – / – – / – – / – U U / – U U / – – (v1)

– – / – – / – – / – – / – U U / – – (v5).

<sup>74</sup> Viz hlavně kapitola o Martialovi, ale i o elegicích.

Poslední tři posměšné básně, kde se objevuje opakování (Cat. 13; Cat. 56 – přírůstková repetice; Cat. 29 – úplný refrén), jsou psány hendekasylabickým metrem. Cat. 13 je opět ohraničena veršem, kde se vyskytuje oslovení na stejném místě ve verši (*Fabulle*, penultimální užití ve v1 a v14). Dále je zde ve v1 a v7, tedy přesně v polovině básně, zopakování na začátku verše „*cenabis bene*“. Cat. 56 je spíše hra se slovy „*o rem ridiculam, Cato, et iocosam*“ / *ride quidquid amas, Cato, Catullum*“ (v1 a v3); stojí zde opět oslovení na stejném místě, nejzajímavější je ovšem zvuková stránka<sup>75</sup> a *figura etymologica*. Je zde patrná snaha o symetrickou výstavbu a repetici lze tedy považovat za sémantickou.

Úplný refrén, avšak neohraničující báseň, „*cinaede Romule haec videbis et feres?*“ (v5 a v9), evokuje užitím stejného vulgarismu ohraničující úplný refrén v Cat. 57. Není zde ovšem patrna žádná snaha o vytvoření symetrie básně pomocí užití refrénu, jako je tomu v případě Cat. 42 a Cat. 45.

S repeticí a s refrénem se setkáme i v básních s jinou než útočnou tematikou. Báseň Cat. 8, kterou píše Catullus sám k sobě, je jediná z nich psaná v choliambu – všechny zbylé (Cat. 3; Cat. 42; Cat. 45) jsou psány v hendekasylabu. Její zařazení mezi básně s refrénem je ovšem problematické. Na stejném místě stojí pouze oslovení a za ním sloveso stejného základu, pokaždé však v jiném slovesném tvaru: „*miser Catulle, desinas ineptire*“ (v1) / „*at tu, Catulle, destinatus obdura*“ (v19). I veršové schéma v místech, kde v metru stojí anceps, je jiné:

U – U – U // – U – U – – U (v1)  
 – – U – U // – U – U – – – (v19).

Liší se tedy jak první část v jambickém trimetru, tak druhá v krétiku. Je zde ale patrná určitá zvuková podobnost oslovení, které stojí v metrickém schématu na místě, kde musí stejné, a v poslední řadě právě stejné sloveso, jen v jiném slovesném tvaru. Z těchto důvodů je zde báseň zařazena mezi básně s opakováním.

Podobně je tomu v básni Cat. 3, psané ovšem již v hendekasylabickém metru. Oproti Cat. 8 máme stejné zopakování na konci verše (v3, v4 a v17 „*meae puellae*“) a i na začátku u sebe stojících veršů (v3 a v4 „*passer*“). Slovo „vlaštovka“ nám básní také rezonuje. Za obměňující refrén by bylo možno považovat v3, v4 a v15, v16, v17:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,  
 et quantum est hominum venustiorum:  
 passer mortuus est meae puellae,  
 passer, deliciae meae puellae,*

<sup>75</sup> Rezonuje zde i v4 „*res est ridicula et nimis iocosa*“.

<i>quem plus illa oculis suis amabat.</i>	5
<i>nam mellitus erat suamque norat</i>	
<i>ipsam tam bene quam puella matrem,</i>	
<i>nec sese a gremio illius movebat,</i>	
<i>sed circumsiliens modo huc modo illuc</i>	
<i>ad solam dominam usque pipiabat.</i>	10
<i>qui nunc it per iter tenebricosum</i>	
<i>illuc, unde negant redire quemquam.</i>	
<i>at vobis male sit, malae tenebrae</i>	
<i>Orci, quae omnia bella devoratis:</i>	
<b><i>tam bellum mihi passerem abstulistis</i></b>	15
<b><i>o factum male! o miselle passer!</i></b>	
<b><i>tua nunc opera meae puellae</i></b>	
<i>flendo turgiduli rubent ocelli.</i>	

Je možné, že se jedná o pouhé náznaky opakovací formy.

Úsměvná báseň Cat. 45 je díky refrénu symetricky vystavěna a najdeme v ní dva refrény. 1. úplný refrén ( $R^1$ ) je dvouveršový, opakuje se po 7 verších a po druhém zopakování ukončuje významový celek; 2. přírůstková repetice ( $R^2$ ) rozděluje druhý významový celek. Schéma básně tedy vypadá následovně:

	část 1: celkem 18v
7v	
$R^1$ (2v)	<i>hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem</i>
7v	
$R^1$ (2v)	<i>hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem</i>
	část 2: celkem 8v
2v	
$R^2$	<i>unam Septimius misellus Acmen</i>
1v	
$R^2$	<i>uno in Septimio fidelis Acme</i>
3v	

Podobné můžeme shledat snahu o symetrii v Cat. 42, kde jsou opět dva refrény ve vulgárním zvolání. 1. úplný refrén ( $R^1$ ) je opět dvouveršový a rozděluje báseň na tři celky (v prvním mluví Catullus k veršům; v druhém mluví k oné nejmenované, již nazývá ve v5 „*pugillaria*“; v poslední části konstatuje fakta ve 3. os. sg.); 2. refrén ( $R^2$ ) je jednoveršový, složený z  $R^1$ :

10v	12v	
$R^1$ (2v)	+	<i>'moecha putida, redde codicillos, / redde putida moecha, codicillos!'</i>
6v	8v	
$R^1$ (2v)	+	<i>'moecha putida, redde codicillos, / redde putida moecha, codicillos!'</i>
3v	4v	
$R^2$		<i>'pudica et proba, redde codicillos.'</i>
	=24v	

Jak je z příkladů patrné, Catullus nejčastěji užívá refrén/repetici v krátkých básních útočných ve spojení s vulgarismy (v 5 případech ze 14 básní, kde se refrén vyskytuje), zřejmě pro zesílení a snahu dát konkrétnímu verši příznakovost; zároveň Catullus nepovažuje refrén jako prvek, který by byl vhodný pro milostnou poezii. Způsob, kterým jsou repetice/refrény u Catulla užity, je v rámci diachronního výzkumu tohoto typu opakování prvním dokladem systematického zacházení s refrénem, které bude dále v latinské poezii rozvíjeno.

Soudit, že by se Catullův způsob užití refrénů/repetic v jeho objevil „jen tak z čista jasna“, by bylo absurdní – zcela jistě vychází ze starší tradice, která je obohacena o helénistické vlivy, ke kterým se neoterikové hlásili. Bohužel je ale Catullus první, u koho se tímto jevem setkáme a tak u něj diachronní výzkum do určité míry začíná.

## 6. 2. Catullova *epithalamia*

Básně Cat. 61 a Cat. 62 mají v Catullově díle zvláštní postavení; jedná se o *epithalamia*, která mají svůj základ v řecké tradici, avšak Catullus do nich vkládá inovativní římské prvky.<sup>76</sup> Básně, jak se zdá, spolu úzce souvisejí, nejen z toho důvodu, že se jedná o svatební písně.<sup>77</sup> Dále do této skupiny svatebních písní patří píseň sudiček Cat. 64, 323–365.<sup>78</sup>

Cat. 61 v aiolských strofách po 5 verších, konkrétně v kombinaci 4 glykonejů a 1 ferekrateje, je vystavěna na základě symetrických proporcí; chybějící verše (zřejmě 4 verše po v78; dále *lacuna*)<sup>79</sup> činí problém pro zkoumání refrénů – jak uvidíme, nejpravděpodobněji v ní postrádáme jeden verš refrénu. Pro tuto práci budou očíslovány právě i ony chybějící verše (které kritické edice nečíslojí) a jednotlivé strofy. Počítejme tedy se 47 strofami dohromady o 235 verších. Báseň obsahuje 4 refrény:

- obměňující R<sup>1</sup> (2v; vzývání Hymenaeae) ...o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae (15x, celkem 30v); po *lacuně* io Hymen Hymenaeae io, / io Hymen Hymenaeae;<sup>80</sup>
- úplný R<sup>2</sup> (2v) *te volente. Quis huic deo / compararier ausit?* (3x, celkem 6v);

<sup>76</sup> Panoussi 2007, s. 276–278; Ellis 1876, s. 161–165.

<sup>77</sup> Ibid., Ellis 1876, s. 224–229,

<sup>78</sup> Nejedná se plně o svatební tematiku; v této básni je v rámci svatby vložena píseň sudiček s proroctvím.

<sup>79</sup> Druhá *lacuna* (4 verše po v107) není pro tuto práci podstatná, neboť první a poslední verš strofy je dochován.

<sup>80</sup> Čísla jsou uváděna z dochovaných veršů.



- kombinaci obměňujícího  $R^{3a-c}$  ...*abit dies* a úplného (3x)  $R^3$  *prodeas nova nupta* (4x; celkem tedy 7v);
- a kombinaci jednoho přírůstkového  $R^{4a}$  *concubinus amorem* (1x) a  $R^{4b}$  *concubine, nuces da* (2x, celkem tedy 3v).

Cat. 61, rozložení refrénů v básni 47 strof = 235 veršů					
Strofa: 1–15		LACUNA: 16–17		18 – 47	
Refrén:	počet veršů:	ve strofě 16 chybí poslední 3v	Refrén:	Počet veršů:	
R <sup>1</sup> (2v)	8		R <sup>1</sup> (2v)	22	
R <sup>2</sup> (2v)	6		R <sup>3a-c</sup> (2v) + R <sup>3</sup> (1v)	7	
			R <sup>4a, b</sup> (1v)	3	
<b>Celkem:</b>	<b>14</b>		<b>Celkem:</b>	<b>32</b>	
Dohromady 46 veršů refrénu					

Tab. č. 1

Jak je vidět z Tab. č. 1,<sup>81</sup> dochováno je 46 veršů refrénů. Vše by ovšem nasvědčovalo tomu, že *lacuna* obsahovala ve strofě 16 ve v80 ještě jeden verš refrénu, čemuž by nasvědčoval i kontext; od v76 nastává významový zlom, končí se píseň panen vzývajících Hymenaea a nevěsta zdržuje svůj příchod mezi zástup svatebčanů; centrální ideou je právě  $R^3$  *prodeas nova nupta*.<sup>82</sup> Nyní je nutno si především povšimnout čísel: chyběl-li by jeden jednořádkový refrén, bylo by refrénů celkem 47, což je stejný počet, kolik by bylo strof; báseň by tedy byla symetricky vystavěna. Onen chybějící refrén by byl tedy s největší pravděpodobností v *lacuně* ve strofě 16, konkrétně ve v80, a jednalo by se o  $R^3$  *prodeas nova nupta*.

Cat. 62 je psána v hexametu a jednotlivé části v básni obsažené zpívá střídavě sbor chlapců a dívek během svatebního rituálu;<sup>83</sup> svým charakterem, jak již bylo zmíněno, souvisí s Cat. 61. Obecně bývá Cat. 62 dělena na 3 celky: “an introductory section (v1–19),

<sup>81</sup> Viz také podrobné rozebrání schématu: Tab. 7.

<sup>82</sup> „The Virgins' song to Hymenaeus ended, the poet places us at the street-door of the bride's house, where the crowd is waiting for the bride to appear. As she delays a long time, the emotions she may be supposed to pass through are successively described, (i) Love and shame must be in conflict; shame is the stronger, she is weeping to think she must leave her mother. (2) So fair a woman should not weep; she should think of her beauty and come forth. (3) She must and ought to appear, and not keep our procession waiting. (4) Let her think what a kind husband expects her and come. (5) And how joyful he is in the anticipation of her love. She must come. The central idea is the wish to see the bride, *Prodeas noua nupta*; which is therefore repeated twice in the central stanza 92 and 96. This section of the poem is very Greek throughout: probably a good deal was modelled on Sappho, Callimachus was also, perhaps, imitated in parts.” Ellis 2010 s. 177.

<sup>83</sup> Problematický je poslední sbor, který obecně bývá připisován také chlapcům, ale existují názory, že by jej měly zpívat dívky, viz Goud 1995.

the competition proper consisting of three pairs of stanzas (20–58), and a conclusion.”<sup>84</sup> Podoba, ve které Cat. 62 přežila do dnešní doby, nám v této práci kvůli *lacuně* (po v32) neumožní číslovat chybějící verše, jako tomu bylo možno u Cat. 61; bohužel tedy nelze zrekonstruovat konkrétní schématickou podobu, ač byla mezi badateli vynaložena snaha tuto *lacunu* zaplnit; jisté je, že měla nejméně 7 veršů a že nejspíše přesahuje ze zpěvu dívek do zpěvu chlapců.<sup>85</sup>

V básni nalezneme jeden úplný refrén R<sup>1</sup> (vzývání Hymanaea) *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*, který se v básni objeví celkem 10x (dochován ve v5; 10; 19; 25; 31; 38; 48; 59; 67 a jednou v nedochované strofě), a dva přírůstkové refrény R<sup>2a</sup> *multi illum pueri, multae optavere puellae* (v42), R<sup>2a</sup> *nulli illum pueri, nullae optavere puellae* (v43), R<sup>2b</sup> *hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni* (v53), R<sup>2b</sup> *multi illam agricolae, multi coluere iuveni* (v55); R<sup>3a</sup> *sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est* (v45), R<sup>3b</sup> *sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit* (v56).

Celkové schéma básně naznačuje symetrické uspořádání, ač není zcela dokonalé (viz tab. č. 2). R<sup>1</sup> slouží jako dělicí prvek střídání jednotlivých sborů. R<sup>2</sup> a R<sup>3</sup> se svým charakterem jeví jako nejzajímavější – vzdálenost mezi R<sup>2b</sup> a R<sup>2c</sup> je 8v stojí v chiasmu:

$$\begin{array}{ccc} R^{2a} (multi) & & R^{1b} (nulli) \\ & X & \\ R^{2c} (nulli) & & R^{2d} (multi) \end{array}$$

R<sup>3a</sup> a R<sup>3b</sup> je od sebe vzdálen 10v a v obou případech následuje po R<sup>3</sup> po dvou verších R<sup>1</sup>.

Celá tato část (v38–59) se svým symetrickým schématem jeví jako báseň uvnitř básně:

Vzdálenost veršů			Čísla veršů			sbor
Celek: 1	2	3	1	2	3	
R <sup>1</sup>			38			chlapci
9v:	3v		39–47	39–41		dívky
	R <sup>2a</sup>			42		
	1v			43		
	R <sup>2b</sup>			44		
	3v:	R <sup>3a</sup>		45–47	45	
		2v			46–47	
R <sup>1</sup>			48			
=10v:	4v		49–58	49–52		chlapci
	R <sup>2c</sup>			53		
	1v			54		
	R <sup>2d</sup>			55		
	3v:	R <sup>3b</sup>		56–58	56	
		2v			57–58	
R <sup>1</sup>			59			

Tab. č. 2

<sup>84</sup> Goud 1995 s. 25.

<sup>85</sup> Goud 1995, s. 26.

Píseň sudiček (Cat. 64, 323–381) byla také často zkoumána. Dokonce jsou názory, že se jedná o stěžejní téma celé básně.<sup>86</sup> Refrén *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*, který se ozve v písni sudiček celkem 12, je sám o sobě zajímavý po zvukové stránce, protože evokuje kolovrat,<sup>87</sup> a to nejen střídáním znělých a neznělých konsonant a délkami vokálu, ale i samotnou výstavbou hexametru:

– U U / – – / – – / – U U / – U U / – –

Struktura písně je také symetricky vystavěna a k jejímu rozboru velmi přispěl Daniels 1973; ve svém článku porovnává strukturu básně s předchozím motivem o neštěstí Ariadny (viz obr. č. 2). Refrény hrají opět stejnou roli jako v Cat. 61 a 62, tedy oddělují tematické celky, a schéma písně je následovné:<sup>88</sup>

4v + R, 4v + R, 3v + R, 4v + R, 4v + R, 4v + R, 3v + R 4v + R, 3v + R, 5v + R, 3v + R, 4v + R

Opakování ve svatebních písních (Cat. 61 a Cat. 62) v podobě, v jaké jej užívá Catullus, vychází z řecké tradice refrénu<sup>89</sup> a pojí se s čistě římským svatebním rituálem.<sup>90</sup> Píseň sudiček, ač má se svatební tematikou také co dočinění (přestože se jedná vlastně o předpovídání osudu), se naopak jeví jako prvek, který vymezuje strukturu básně.<sup>91</sup> Patrná snaha o vytvoření symetrického uspořádání byla, jak uvidíme, dále v římské literatuře rozvíjena.

## 7. Tibullus a Propertius

Elegikové Tibullus a Propertius užívají refrénu poměrně zřídka (stejně tak u Ovidia se s refrénem v podstatě nesetkáme). Zdá se, že elegikové nepovažují formu disticha za zcela ideální pro opakování celých veršů (nebo jejich částí); nebo nepřijímají refrén/repetice za zcela vhodný způsob opakování v daném žánru – tedy v milostné poezii

<sup>86</sup> Daniels 1973.

<sup>87</sup> Bayers 1960, s. 88.

<sup>88</sup> If the refrain is retained as v 378, the song is divided into 12 strophes by means of the recurring line. The structure of the whole may be represented as: a, b, a. The first three and the last three strophes, a, deal in a conventional way with the marriage; the intervening verses, b, are a digression from the main theme, for they evoke the saga of the Trojan War. Catullus has thus re-created in miniature what he created in the epyllion itself (\*The story of betrayed Ariadne is set in the frame of the marriage of Peleus and Thetis. The structure of the poem may be set out as: a, b, c, d, e, d, c, b, a.), for here, too, is a tale within a tale, the theme of the inner tale at variance with that of the frame yet subtly connected with it, and the whole of symmetrical structure. Bayers 1960, s. 86

<sup>89</sup> Burris 2004, s. 65–69.

<sup>90</sup> Panoussi 2007, s. 276–278; Ellis 1876, s. 162.

<sup>91</sup> Daniels 1973.

(i v Catullových básních se refrén/repetice vyskytuje převážně v útočných básních). A bude to až Martialis, kdo skloubí formu elegiků s Catullovo tematikou (viz kap. 12)

Z forem opakování nalezneme u elegiků především lexikální opakování u blízko sebe stojících veršů – nejčastěji spojek (typu např. Tib. 1, 3 v65, v81; Tib. 1, 9 v5, v27 a v37, v47; Prop. 1, 14, v3 v5);<sup>92</sup> tento způsob opakování je pro elegiky typický, což platí samozřejmě i pro Ovidia.<sup>93</sup> U Tibulla refrén nebo repetici v podobě, aby splňovaly podmínky stanovené pro tuto práci, nenajdeme.<sup>94</sup> Jiná situace je ovšem u Propertia.

Ve čtyřech Propertiových básních (Prop. 1, 2; Prop. 2, 5; Prop. 3, 6; Prop. 3, 25) nalezneme repetice; 1x v hexametu (Prop. 1, 2;), 2x v pentametu (Prop. 2, 5; Prop. 3, 25) a 1x střídavě v hexametu a pentametu (Prop. 3, 6). Přírůstková repetice v Prop. 1, 2 slouží jako rozdělovací prvek; báseň má 32 veršů: 15v + R<sup>1a</sup> + 1v R<sup>1b</sup> + 15v. Verše jsou si podobné svou strukturou (jediná výjimka je v druhé stopě v17, kde je daktyl, zatímco v v15 spondej; jinak je schéma totožné a ve všech stopách po klauzuli se vyskytují dva spondeje), dále anaforou a epiforou. Repetice v pentametrech v básních Prop. 2, 5 a Prop. 3, 25 jsou svým charakterem totožné se způsobem, jakým s repeticemi v pentametu nakládal Catullus.

Přírůstková repetice v Prop. 3, 25, která zazní v básni celkem 7x, vykazuje inovátorský prvek, předstupeň způsobu, jakým bude užívat Martialis. V básni se pravidelně se opakuje oslovení *Lygdame* (v2, v11, v19, v24, v31, v36, v42)<sup>95</sup> vždy na základě stejné strategie v hexametu (v předposlední stopě, tedy v klauzuli hexametu) a pentametu (v první stopě druhé poloviny).

## 8. *Appendix Vergiliana*

Soubor básní, které byly již v pozdní antice připisovány Vergiliovi, pojmenoval J. J. Scaliger v roce 1572 *Appendix Vergiliana* a tento název se používá dodnes. Tradice z pozdní antiky, tedy že se jedná o Vergiliova *iuvenalia*, je zpochybňována již od renesance a mnoha badateli a Vergiliovy bývají připisovány jen některé z básní, nebo dokonce žádné z nich.<sup>96</sup> Cílem této práce není zasahovat do diskuze o autorství.

---

<sup>92</sup> Wills 1996.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Náznak refrénu nalezneme jen v Tib. 3, 4 65–6 *Saeuus Amor docuit ualidos temptare labores, / saeuus Amor docuit uerbera posse pati*, ovšem verše stojí hned vedle sebe.

<sup>95</sup> Sudé verše jsou v pentametu, liché v hexametu.

<sup>96</sup> Richmond, John A. (Blackrock, VA), “Appendix Vergiliana”, in: Brill’s New Pauly, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and , Helmuth Schneider. Consulted online on 03 August 2017 <[http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e129040](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e129040)>

V básni *Dirae* nalezneme dva refrény, přesněji přírůstkový refrén ( $R^1$ , celkem 6x) a jeden úplný ( $R^2$ , celkem 2x). Oba refrény v básni *Dirae* mají svůj původ v zaklínacích formulích,<sup>97</sup> čemuž odpovídá i samotný název.<sup>98</sup> Celkové schéma básně nevykazuje žádný náznak pro symetrickou výstavbu, ačkoli přírůstkový  $R^1$  svou výstavbou ano – první a poslední refrén (v1 a v97) jsou metricky odlišné, 4 refrény uprostřed (v14, v30, v54, v71) ovšem mají hexametr vystavěn stejně. Stejně tak je v uvedených verších s opakováním patrná určitá sofistikovaná strategie, která kombinuje prvky opakované beze změn s prvky obměňovanými, takže mezi oběma typy vzniká napětí, které přitahuje pozornost k obojímu; variace může být lexikální (*re-petamus*, *-sonabit*, *-vocasti* atd.) nebo slovosledná (v1), ale není v ní žádný jednotný, mechanicky fungující systém:

<i>Battare, cycneas repetamus carmine uoces</i> (v1)	– U U / – – / – U U / – – / – U U / – –
<i>rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen</i> (v14)	– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U
<i>nec mihi saepe meum resonabit, Battare, carmen</i> (v30)	– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U
<i>tristius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen</i> (v54)	– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U
<i>dulcius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen</i> (v71)	– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U
<i>extremum carmen reuocemus, Battare, auena</i> (v97)	– – / – – / – U U / – – / – U U / – U

Druhý úplný  $R^2$  *sic precor, et nostris superent haec carmina uotis* (v25 a v47) je také složen stejně jako  $R^1$  ve v1, tedy střídá se v něm pravidelně daktyl a spondej. Paralela k lidové tradici kleteb je patrna i ze samotného opakování slova *carmen* v každém refrénu. *Carmen* zde souvisí s původními formulemi (kap. 4. 1.) jako tomu je například v písni sudiček v Cat. 64<sup>99</sup> nebo v druhém refrénu Verg. ecl. 8.<sup>100</sup>

V jedné pasáži v básni o komárovi (*Culex* 272–297) je těžké rozhodnout, zda se jedná o repetici. Jediné, co se zde ve čtyřech verších opakuje, je *Ditis* vždy ve stejné stopě hexametrů ve v275, v277, v279 (velmi blízko sebe, s intervalem jednoho verše) a v290 (po 10 verších od poslední repetice, jedná-li se o repetici). Verše vykazují znaky sémantické repetice:

<i>credidit aut ulli Ditis placabile numen</i> (v275)	– U U / – – / – – / – –    U U / – U U / – U
<i>nec maesta obtenta Ditis ferrugine regna</i> (v277)	– – / – – / – – / – –    – / – U U / – –
<i>obsita nec faciles Ditis sine iudice sedes</i> (v279)	– U U / – U U / – – / – –    U U / – U U / – –
<i>haec eadem potuit, Ditis, te uincere, coniunx</i> (v290)	– U U / – U U / – – / – –    – / – U U / – –

Ačkoli je veršové schéma hexametrů pokaždé jiné, slovo *Dis* v *dativu commodi* plurálu stojí vždy na rozhraní 3. a 4. stopy a následuje po něm cézura.

<sup>97</sup> To tvoří paralelu k Vergiliově 8. Ekloze.

<sup>98</sup> Viz kapitola 5.

<sup>99</sup> Viz str. 27.

<sup>100</sup> Viz str. 32–34.

*Elegiae in Maecenatem* jsou psány v elegickém distichu a v druhémz nich (Eleg. in Maecen. 2) nalezneme sémantickou repetici v pentametru, která symetricky rozděluje báseň: *et magnum magni Caesaris illud opus* (v6); *et tradant porro Caesaris usque genus* (v30). Podobně pracuje s opakováním Martialis, kde v kapitole jemu věnované (kapitola 12) bude tento postup rozebrán, proto zde bude opomenut.

V Drobnostech (*catalepta*) se setkáme s repeticí ve dvou případech (Verg. catal. 4, Verg. catal. 12). Verg. catal. 4, která je psána v elegickém distichu a čítá dohromady 12 veršů, je stejného typu jako Eleg. in Maecen. 2 (opět více viz kapitola 12) má dvě přírůstkové repetice v pentametru, které báseň symetricky rozdělují: *alter enim qui te dulcior esse potest?* (v4); *doctior o quis te, Musa, fuisse potest?* (v8). V obou případech je oslokována Múza a podobnost lexika je více než patrná. Verg. catal. 12, psána v jambickém trimetru, je vlastně celá vystavěna na opakování:

*Superbe Nocturne*, *putidum caput,*  
*datur tibi puella quam petis, datur;*  
*datur, superbe Nocturne, quam petis.*  
*sed, o superbe Nocturne, non uides*  
*duas habere filias Atilium?* 5  
*duas, et hanc et alteram, tibi dari?*  
*adeste nunc, adeste: ducit, ut decet,*  
*superbus ecce Nocturnus hirneam.*  
*Thalassio, Thalassio, Thalassio.*

Kromě opakování oslovení *superbe Nocturne* (v1, v3, v4, v8) je cyklicky opakováno lexikum; anafory ve v2–3 a v5–6 souvisejí tematicky jednak spolu dohromady (struktura s *do*, *-are*), tak každá jedna z anafor tvoří vlastní celek (v prvním anonymní *puella quam petis*, v druhém již konkrétně dvě Atiliovy dcery); dvojí *uplicatio* ve v8 a zároveň podobná zvuková stránka *nunc/ut*; a trojí zvolání v posledním verši v9 opět evokuje předliterární tradici, rituál (zde konkrétně svatbu).

## 9. Vergilius

Snaha o dosažení dokonalosti, pro Vergilia tak typická, byla se zaujetím zkoumána už od antiky a ne nadarmo se stal školní četbou už v antice a k jeho dílu vzniklo už tehdy mnoho komentářů;<sup>101</sup> zájem o formy opakování ve Vergiliově díle přetrval celá století až do dnešní doby, ale opět byl zaměřen především na opakování lexikální, nebo na aluze,

<sup>101</sup> Např. komentář Serviův, či Donátův.

kterými Vergilius odkazuje na různá místa ve svých dílech.<sup>102</sup> Jak bylo možno vidět v předchozí kapitole (8.), už Vergiliova tzv. *iuvenalia*, jejichž autorství je ovšem sporné, obsahují formy repetice či refrénů.

Jak bylo možno vidět v předchozí kapitole (8.), už rané básně připisované Vergiliovi obsahují formy repetice či refrénů právě na základě určitého schématu; ovšem užití refrénu dovedl k dokonalosti ve své 8. ekloze, avšak i jiné eklogy obsahují repetice a na dvou místech také repetice nalezneme Georgikách.

Studii týkajících se Vergiliova díla je celá řada a tato kapitola bude především *summa summarum* z těchto prací, ve kterých byl refrén zkoumán.

### 9. 1. *Eclogae*

Že jsou Vergilova Bukolika vystavěna na základě velmi propracovaného schématu, bylo upozorněno již dříve;<sup>103</sup> a tento fakt s sebou nese také skutečnost, že i v rámci Eklog samotných můžeme najít totéž. Eklogu 8 zde ponechme stranou, neboť si zaslouží prostor sama pro sebe.

Samotný žánr bukolické poezii si o užití refrénu sám říká, neboť témata jednotlivých skladeb vycházejí dle badatelů z lidové kultury, např. z pěveckých soubojů mezi pastýři. Refrény a repetice ve Vergiliových Bukolikách zkoumá se zaujetím již Poteat, který tvrdí, jak již bylo v této práci zmíněno vícekrát: „In the Bucolics the natural charm of subject matter and style is enhanced by the use of the refrain.“<sup>104</sup>

Poteatův postřeh o tom, jak Vergilius užívá refrénu v Eklogách:

„The complete refrain usually occurs several times, whereas the partial refrain is found, in most cases, only twice.“<sup>105</sup>

by bylo záhodno upřesnit, avšak Autor tak bohužel již nedělá. Úplný refrén se nachází právě pouze v 8. Ekloze a ještě jako posměšný prvek v *Ecl.* 3, 43 = 47.<sup>106</sup> Částečný přírůstkový skutečně můžeme v Eklogách nalézt na několika místech a skutečně, jak Poteat zmiňuje, nejčastěji se vyskytuje v páru: *Ecl.* 3, v104, 107; *Ecl.* 4, v60, 62; *Ecl.* 5, v57, 61; *Ecl.* 6, v47, 52; *Ecl.* 7, v62, 64; *Ecl.* 8, v48, 50.

<sup>102</sup> Z novějších studií viz především Duckworth 1960, Skutch 1969, Moskalaw 1982, O'Hara 1989, Rud 1999; viz také kap. 9. 3.

<sup>103</sup> Skutch 1969.

<sup>104</sup> Poteat 1912, s. 19.

<sup>105</sup> Poteat 1912, s. 20.

<sup>106</sup> „Damoetas mocks Menalcas by aping a whole verse“ Moskalaw 1982, s. 43.

Jen ve třech případech máme v Bukolikách verše, v nichž se přírůstková repetice opakuje třikrát. Přesto je těžké určit, zda považovat tyto tři výskyty za refrény – vždy se jedná o epiforu a zopakována jsou pouze jména; navíc v druhém případě stojí dva ze tří veršů hned za sebou: ecl. 9, v10, 16, 18; ecl. 10, v37, 38, 41. Pro rozhodnutí, proč byly tyto případy zařazeny do korpusu textů, pomohl Vergiliův úzus v Bukolikách užívat jména především jako anafory.<sup>107</sup>

Na Vergiliův zdroj inspirace v tendenci o symetrické uspořádání a o užití refrénu/repetice již poukázal Moskalew:

“The symmetry and rime presumably derive from Homeric and Hesiodic invocations to the Muses (e.g. *Il.* 2.484; *Th.* 25, 114; *Op.* 1-2), but what also seems to characterize the refrain is the repetition of the initial imperative in the second part of the verse. If such *conduplicatio* does not come from the oral tradition, it must at least represent what Hellenistic poets though a refrain ought to be, for the pattern becomes fairly fixed, recurring in Catullus.”<sup>108</sup>

Tvrzení, že refrén vychází buď z orální tradice, nebo z vlivu helénismu, je pravdivé – Vergiliovy refrény/repetice vycházejí jak z jednoho, tak z druhého. Mísí se zde lidová *carmina* a *versus fascennini* s návazností právě na Catullovy delší básně, které jsou inspirovány helénistickou tradicí; a zároveň je samotný žánr bukolické poezie původem řecký.<sup>109</sup>

## 9. 2. Ekloga 8

Vergiliova 8. Ekloga je svou symetrickou strukturou příkladem dokonalého užití refrénu. Vergilius se v této Ekloze inspiroval Theokritovou 1. a 2. Idylou, s tím rozdílem, že na rozdíl o Theokrita má před očima jasně stanovenou strategii, jak báseň složit. 8. Ekloga čítá dohromady 109 veršů a můžeme si ji rozdělit tak, že prvních 16. veršů tvoří úvod, poté následuje 46 veršů Damonovy písně; po zpěvu Damona je jeden verš užitý jakožto intermezzo, po kterém naváže svou písní Alpheiboeus, také v 46 verších.

Damonova píseň je adaptací Theokritovy 1. Idyly, jejíž původ můžeme najít v mimu,<sup>110</sup> zatímco Alpheiboeův zpěv je adaptací 2. Idyly, ve které dívka zařikává svého milovaného Daphnida, aby se vrátil.

Schéma Vergiliovy 8. Eklogy je následující:

<sup>107</sup> „There is another type of repetition which is characteristic of the *Bucolics*, the treatment of proper names. One may, to be sure, find proper names at almost any position in the verse, but Vergil is fond of making them close the verse (*antistrophe*).” Poteat 1912, s. 19.

<sup>108</sup> Moskalew 1982, s. 51.

<sup>109</sup> Viz poznámka č. 104.

<sup>110</sup> Conte 1996, 258–260; Taplin 2000, 359–366, Pearce 1993, 59–86.



Damón (1–60)	Alpheiboeus (61–109)
16v úvod (obsahující částečný refrén, viz níže)	1v „intermezzo”
4v	4v
R <i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, verus</i>	R <i>ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.</i>
3v	3v
R	R
3v	3v
R	R
2v	2v
R	R
4v	4v
R	R
5v	5v
R	R
3v	3v
R	R
4v	5v
R	R
5v	3v
R	R
3v	4v
R2: <i>desine, Maenaios, iam desine tibia, versus</i>	R2: <i>parcite, ab urbe venit, iam parcite carmina, Daphnis</i>

Jak lze ze schématu básně seznat, struktura je pro obě části stejná, včetně obměny posledního refrénu. Zajímavé je, že na tento fakt neupozornil již Poteat, ale podrobně jej popisuje Skutsch<sup>111</sup> nebo Moskalew.<sup>112</sup> Avšak Skutsch chybně rozdělil šev této Eklogy.<sup>113</sup> Správně určil úvodní část, která má 16 veršů, ale jako intermezzo mezi adaptacemi první a druhé Idyly stanovil dva verše;<sup>114</sup> pokud by tomu tak bylo, nabourala by se tak celá podstata symetrie, která je v básně důsledně zakomponována. Jak je možno vidět i z tabulky, Ekloga má celkem 109 veršů, z nichž 14 veršů, jak bylo právě zmíněno, tvoří úvod a následuje 46 veršů zpěvu Damonova, který končí obměněným refrénem; kdybychom vymezili podle Skutche dva verše na intermezzo, Alpheiboova píseň by měla 45 veršů, a ne 46; paralelní schéma by tedy nebylo symetrické:

16v – úvod  
46v – Damon  
1v – intermezzo

<sup>111</sup> Skutsch 1969.

<sup>112</sup> Moskalew 1982, především s. 46–49.

<sup>113</sup> Skutsch 1969, s. 156.

<sup>114</sup> Ibid.

Obě písně tak mají naprosto shodnou výstavbu, liší se pouze „klauzule“, kde refrén doslova báseň ukončuje (61: *desine*; 109: *parcite*). Díky tomu můžeme vypožorovat, že máme 3 celky po 12 verších (nepočítáme-li refrény), které můžeme dále rozdělit na další 3 části po 4 verších. Tuto teorii přijímá i Clausen ve svých komentářích k Eklogám a jako klíč pro výstavbu Eklogy chápe druhou píseň:

„The second song must be considered first, along with Simaetha's incantation, if the structure of the *Eclogue* is to be understood. Her incantation consists of nine quatrains – an appropriate number as being a multiple of three, the magic number – each of which is accompanied by a refrain 'Draw to my house that man of mine'. Similarly, the song of Alpheiboeus consists of nine stanzas – deliberately varied in length, however, but, like Simaetha's incantation, amounting to thirty-six lines – each of which is followed by a refrain 'Bring Daphnis home from town'. Virgil, it seems, conceived of his stanzas in groups of three, for the same numbers of lines recur in a triadic pattern, thus: 4, 3, 5; 4, 5, 3; 5, 3, 4. The number four is prominent and may recall Simaetha's quatrains.“<sup>115</sup>

Refrén v druhé písni je zajímavý už sám o sobě dvojitým opakováním imperativu „ducite“ (včetně obměněné verse), s čímž se v prvním refrénu setkáme až v posledním obměněném refrénu *desine, Maenalios, iam desine tibia, versus*. Vyskuteje se zde slovo *carmina* ve smyslu nejstarších formulí a samotný refrén má co dočinění s lidovou tradicí, jak dokládají i obdobné formule z proklínacích tabulek (viz kap. 4., 4.1. a 4.2.).

### 9. 3. *Georgica a Aeneis*

Opakování ve Vergiliově díle bylo zkoumáno již od antiky – nejdříve byl kladen důraz na studium celých veršů na různých místech ve Vergiliových textech, později i na opakování lexikální. Stejně tak byla snaha ve Vergiliově, především v Aeneidě, hledat Homérské formule, která se jeví jak slepá ulička.<sup>116</sup>

V Aeneidě (a Vergiliově díle obecně) se vyskytuje mnohem častěji opakování celých veršů, než opakování lexikální. Že jsou zopakovány celé verše, bývá přisuzováno tomu, že nestihl plně dokončit svůj epos před smrtí, avšak dobře konstatuje Moskalew:

<sup>115</sup> Clausen 1994, s. 237–238.

<sup>116</sup> „Vergilian scholars have only intermittently focused their attention on the repeated lines in the Aeneid. For most part they have been content to cite parallels, but comment little or not at all on their significance. It was usually assumed that Vergil was imitating Homer's epic formulae, and since this idea was not challenged, it came to be regarded as an obvious fact requiring neither proof nor explication. When as a result of F. A. Wolf's *Prolegomena ad Homerum* scholars turned to the repetitions in the *Iliad* and *Odyssey* for a possible answer to so-called Homeric Question, interest in Vergilian repetition also increased, but occasioned little fervor and less controversy. There was, after all, neither an analogous Vergilian Question to spur on research, nor the promise that analysis of such repetition would appreciably alter opinions about the Aeneid held since antiquity.“ Moskalew 1982, s. 1.

„Thus similar frequency of word repetition in the *Georgics* and *Aeneid* should not lead us to expect such similarity in the case of repeated lines, nor to follow Sparrow in speculating that the *Aeneid* would have had far fewer repetitions if Vergil had only lived to finish revising it...

...Had the use of word repetition in the *Aeneid* been indiscriminate, it would have been difficult to avoid conclusion that the poem was simply unfinished, and that many repetitions would probably have been removed in the course revision. But since word repetition is rare enough to meet the exacting standards of the *Georgics*, we are faced with apparent paradox. If Vergil had been so careful to avoid excessive word repetition, how could we account for the presence of so many repetitions of phrase and lines?”<sup>117</sup>

Ovšem je možné považovat za refrén/repetici stejnou část verše, která od sebe bývá vzdálena několik knih, jako je například *stans celsa in puppi* (Verg. Aen. 3, 527 = 8, 680 = 10, 261),<sup>118</sup> když podobných míst je celá řada? Tento fenomén v Aeneidě je v posledních 50–60 letech podrobně zkoumán a vše nasvědčuje tomu, že tyto verše/části veršů se na různých místech neopakují jen tak.<sup>119</sup> Stejně tak se můžeme podívat na verše Verg. ecl. 1, 1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* a Verg. georg. 566 *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*, kde se autor sám doznává, že opakování byl záměr; nebo na podobná místa Verg. georg. 3, 21 *ipse caput tonsae foliis ornatus olivae* a Verg. Aen. 5, 774 a *ipse caput tonsae foliis evinctus olivae*, kde se liší jen *ornatus/evinctus*.<sup>120</sup> Stejně tak se můžeme znovu podívat na Verg. ecl. 8, na její dokonalou výstavbu. To vše nasvědčuje tomu, že opakování veršů na různých místech u Vergilia není náhoda.

V těchto případech se nejedná se o repetici či refrén dle pravidel stanovených v této práci (proto také nejsou zařazena do korpusu textů místa). Jsou to Vergiliovy aluze na vlastní text, kde se „ozývá echo“ jiných veršů a se snaží vyvolat ve čtenáři/posluchači nějaký pocit, jde jim o to, aby si dotyčný řekl „*to jsem už slyšel!*“. Za refrén či repetici je však není možno považovat.

Ve Vergiliově Aeneidě nenajdeme žádný refrén, který splňuje pravidla v této práci stanovená pro zařazení do korpusu textů. U Vergilia najdeme (pouhá!) dvě místa, která tato pravidla splňují: Verg. georg. 1. 393–423 je úsek, který je symetricky rozdělen přírůstkovou repeticí (13v + R + 2v + R + 14v): *quacumque illa leuem fugiens secat aethera pennis* (v406); *illa leuem fugiens raptim secat aethera pennis* (v409). Verg. georg. 4, 531–549 je přímá řeč Kyréné v epyliu o Aristeovi a včelách; tato část má obdobné schéma (7v +

<sup>117</sup> Moskalew 1982, s. 38–39.

<sup>118</sup> Moskalew 1982, s. 23.

<sup>119</sup> Navíc samotný nyní prvně citovaný verš Verg. Aen. 3, 527 je jeden z nedokončených veršů – je z něj dochován právě pouze *stans celsa in puppi*.

<sup>120</sup> Moskalew 1982, s. 19.

R + 2v + R + 6v): *quattuor eximios praestanti corpore tauros* (v538), *quattuor his aras alta ad delubra dearum* (v541).<sup>121</sup>

Může to být jen náhoda, ale vzhledem k propracovanosti, o kterou Vergilius tolik usiloval, téměř identické umístění (na konci 1. a 4. knihy Georgik) a stejná struktura celků se zdá být složena záměrně. Toto tvrzení lze však jen těžko dokázat, protože se refrén/repetice na jiných místech v Georgikách a Aeneidě nevyskytují. Můžeme jen shledat paralelu se snahou o vyváženou výstavbu, o kterou Vergilius ve svém díle usiloval.

## 10. Horatius a Ovidius

Kapitola o zbývajících dvou nejslavnějších autorech zlatého věku římské literatury bude poměrně krátká, neboť u Horatia nenajdeme refrén žádný, žádnou repetici a přesně jak píše Poteat: „The nearest approach to a refrain in Horace is Serm. I.6. 45-46

*Nunc ad me redeo libertino patre natum  
quem rodunt omnes libertino patre natum.*”<sup>122</sup>

Ale tyto dva verše, ve kterých Horatius popisuje svůj prostý původ, stojí hned vedle sebe, takže nesplňují podmínky stanovené v této práci. U Horatia Samozřejmě jako u všech ostatních římských básníků nalezneme lexikální opakování, přestože v malé míře, zato v Ovidiově díle je zastoupení lexikálních repetit nejvyšší.<sup>123</sup>

U Ovidia je v elegických skladbách situace podobná jako u Propertia;<sup>124</sup> a v Proměnách nalezneme jen velmi obtížně místa s přírůstkovou repeticí,<sup>125</sup> např. Ov. met. 11 *inde novae primum moliri moenia Troiae* (v199) *inclinavit aquas ad avarae litora Troiae* (v208), *bis periura capit superatae moenia Troiae* (v215). Proměny jsou z hlediska refrénů a repetit do velké míry blízké Vergiliově Aeneis,<sup>126</sup> ale není v nich tak důsledně zacházeno s opakováním, které vyvolává aluze na verše z jiných míst v autorově díle.<sup>127</sup>

<sup>121</sup> Podobná je v tomto případě hlavně i podoba veršů: – U U / – U U / – – / – – / – U U / – U (v538); – U U / – – / – – / – – / – U U / – U (v541).

<sup>122</sup> Poteat 1912, s. 24.

<sup>123</sup> Wills 1996.

<sup>124</sup> Viz kap. 7.

<sup>125</sup> Nalezneme ovšem mnoho míst, kde je neúplná sémantická repetice typu, že proprium stojí na stejném místě veršů (např. Ov. met. 3, v131, v138). Vzhledem k velkému počtu těchto míst a časté nesourodosti veršového schémata jsou tyto případy vynechány.

<sup>126</sup> Typická jsou také opakování ve verších hned za sebou: „In the Metamorphoses Ovid displays almost as much variety and skill in repetition as does Vergil... I can cite now only instances of certain rhetorical effects which Ovid obtains through repetition. In Met. 1. 481-482, Saepe pater dixit “Generum mihi, filia, debes”. / Saepe pater dixit „Debes mihi, nata, nepotes“. Poteat 1912, s. 27.

<sup>127</sup> Viz kap. 9.3.

V elegickém distichu Ovidius nejčastěji užívá přírůstkové repetice častěji v hexametru než v pentametru, často ve schématu, se kterým jsme se mohli setkat u Propertiových básní, (X)v + R1 + 1v + (X)v.<sup>128</sup> Na rozdíl od Propertia postrádají básně symetrickou strukturu. Ve dvou básních nalezneme dokonce dvě různé repetice (Ov. Am. 2, 15; Ov. fast. 4, 133–150). Ovidius očividně hledal jiné způsoby, jak dodat půvab svým veršům.

## 11. Seneca

Seneca užívá ve svých hrách různých typů opakování (opět především lexikálních),<sup>129</sup> ale místy se repetice naleznou a v Trójkách je dokonce refrén, který tvoří v básni určitou semetrii. V korpusu textů jsou ze Senekova díla zahrnuty pouze hry Medea, Oidipus a Trójaneky.

V Medee je nezajímavější repeticí Sen. Med. v159 *fortuna fortes metuit, ignavos premit*, v176 *fortuna opes auferre, non animum potest*. Tato slova vkládá Seneca do úst Medee. Přírůstková sémantická repetice je uvozena anaforou a verše mají podobnou gramatickou strukturu. Podobnou sémantickou repetici nalezneme na konci sboru v Oidipovi (v203) *adestne clarus sanguine ac factis Creo, adest petitus omnibus uotis Creo* (v205). Repetice v Oidipovi je ještě dokonalejší. Nejenže pro ni platí totéž, co předchozí zmíněnou repetici v Medeie, ale navíc si zde Seneca pohrává i se zvukovou stránkou především ve střídání délky vokálů, mezi kterými se ozývají sykavky.

V Trójkách se vyskytuje refrén hned v prvním sboru. A právě sbory hrají u Seneky zajímavou roli – jakoby nereagovaly na témata, o kterých se pojednávalo v aktech, ba spíše se jedná o jakési předěly:

„The relationship between the choruses of Seneca's tragedies and the action of the plays in which they occur is one of the least understood and most controversial aspects of the Roman dramatist's work. It is often asserted that Seneca's choral odes are mere act-dividers, that their relationship with the play's action is loose and unconvincing”.<sup>130</sup>

Toto jen stupňuje divákovu napětí, dodává mu pocit nejistoty a nechává jej na pochybách, co se bude dít dále. První sbor v Trójkách do tohoto úzu nezapadá; je to dialog zajatých žen s Hekubou.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Viz str. 28.

<sup>129</sup> Např. Sen. Med. 67–72.

<sup>130</sup> DAVIS 1989 s. 421; ačkoli sám autor s tímto přístupem ke sborům v Senekových hrách nesouhlasí.

<sup>131</sup> Názor, že se ve hře vyskytuje ještě sbor Řeckých bojovníků (Keulen 2001) se jeví nepravděpodobný; pokud by ve hře nějaký druhý sbor byl, celou hru by jen rozměnil, odboural by napětí, které Seneca navozuje právě tím, že sbor nereaguje na to, co se právě odehrálo.

Trója je zničena, mezi troskami dohořívají poslední plameny, trójské ženy jsou shromážděny v táboře Achájů a čekají, co se s nimi bude dále dít. Hekuba svým monologem začne netradiční prolog,<sup>132</sup> kterým nás uvádí do děje. Hekuba vyzývá ženy k lamentaci a začíná první sbor, který společně s královnou oplakává padlé. Jako první přijde na řadu Hektor, pevná hradba Tróje. Už jen tím, že Hektor padl, byl osud Tróje zpečetěn. Refrén *Hectora flemus* se ozve celkem dvakrát – tento refrén odděluje jednotlivé části nářku („Již dost nářku bylo pro Hektora“: *Vertite planctus: Priamo vestros fundite fletus, satis Hector habet* (v130-32). Jako druhý je oplakáván Priamos: Hekuba v refrénu neustále vyzývá ženy, aby zpívaly, že je Priamos šťastný *felix Priamus dicite cunctae* (v145), neboť už bloudí v Élysiu a hledá své syny.<sup>133</sup>

Celkové uspořádání refrénu a dialogu zároveň funguje jako klimax. Neopomenutelná je i zvuková stránka celého dialogu; znovu se zde střídají délky vokálů a konsonanty kolem nich stojící připomínají nářek, ne-li místy (především v klauzulích) přímo pláč.

U mladších římských dramatiků se s refrénem/repeticí nesetkáme, ačkoli nemůže posoudit, zda se v tragédiích nevyskytoval, neboť kompletně se nám dochovaly pouze komedie a z fragmentů tragédií tak nelze určit. Dokonce i řecká tradice dramata měla refrény především v tragédiích.<sup>134</sup> Nelze tedy přesně určit, jaký vliv má Seneka na vývoj refrénu v tomto žánru.

## 12. Martialis

*In Martial we find repetition so clever and effective that we are reminded of the perfection of the device in the hands of Vergil and Horace. Martial seldom strives for sonorous and beautiful effects, such as are found in the Aeneid, or for the artistic verse structure, the metrical grace, so often obtained by Horace through iteration ; but a curiosa "felicitas iterandi" is his. He places his repetend in most cases two or more words so that it derives a peculiar emphasis and effectiveness both from position and repetition. Again in the metrical treatment of repeated words he is most skilful.*

*Poteat 1912, s. 33*

Martialovy refrény a repetice se jeví jako navázání na Catullovy refrény v útočných básních. Jak lze vypožorovat z korpusu textů, výskyt opakovacích forem je u Martiala

<sup>132</sup> "Euripides' Troades begins with the speech of Poseidon, followed by his famous dialogue with Athene, that provides the exposition and sets the mood of delusion and hopelessness for the following action.20 Both these alternatives Seneca discarded, not only to keep the number of his characters down but also because he disliked a "dramatic prologue" and regularly chose a single prologist, whether speaking or, as in the Phaedra..." CALDER 1970 s. 77.

<sup>133</sup> Priama za šťastného a obávaného dokonce po smrti považuje i Agamemnón: *Tu me superbum, Priame? Tu timidum facis* (v270).

<sup>134</sup> Burris 2004, str. 139–159.

vůbec nejvyšší, avšak všechny refrény jsou svým charakterem téměř identické (proto Poteat tvrdí, že Catullus je autor, který užívá refrénu nejvíce).<sup>135</sup> Jak ale uvidíme, Martialis přináší velmi inovativní prvky a je mistrem užití refrénů v elegickém distichu.

Dvanáct knih Martialových epigramů čítá dohromady 1174 básní, z nich je většina psána elegickým distichem – 863 básní v distichu, 311 v jiném metru (tj. 26, 49%; viz tab. 8). V 75 případech z celkového počtu básní lze identifikovat formu opakování, které splňují podmínky pro určení refrénu/repetice stanovené v této práci. Básně, kde se opakuje pouze jméno, jsou opomenuty, neboť nevykazují žádný náznak refrénu/repetice; z těchto jsou do korpusu zařazeny pouze básně, kde i přesto, že je zopakováno jen jméno, toto jméno stojí v určitém pravidelném schématu a pravděpodobně se tedy jedná o sémantický refrén.

Martialis nejčastěji užívá přírůstkového refrénu; výjimky, kdy se jedná o úplný refrén, jsou pouze Mart. 4, 64; 4, 89; 6, 42; 7, 26 (refrény ohraničující báseň);<sup>136</sup> 10, 37. – tedy 5 případů.<sup>137</sup> Na rozdíl od Catulla ovšem nenalezneme u Martiala v úplném refrénu žádný vulgarismus; vulgarismy přesto nalezneme v 11 básních s přírůstkovým refrénem/repeticí (Mart. 2, 28; 2, 33; 2, 89; 3, 44;<sup>138</sup> 4, 43; 6, 7; 7, 10; 8, 48; 10, 29; 11, 47; 11, 94).

Co se metra týče, z celkového počtu 75 básní je 45 psáno elegickým distichem<sup>139</sup> a 30 v jiném metru.<sup>140</sup> V elegickém distichu Martialis pracuje s refrénem/repeticí velmi různorodě; někdy se jedná o stejný typ přírůstkových repetit jako u Catulla, tedy opakování se objevuje buď v hexametu, nebo v pentametu<sup>141</sup> (např. v hexametu: Mart. 1, 23; Mart. 1, 76; v pentametu: Mart. 1, 11; Mart. 1, 68; Mart. 2, 16b, Mart. 2, 18); úplný sémantický refrén, kde se opakuje naprosto stejné veršové schéma v hexametu, je vzácný, ale i tak je ho užito v některých básních (např. Mart. 1, 33, 1 *amissum non flet cum sola est Gellia patrem a v3 non luget quisquis laudari, Gellia, quaerit*) – častější bývá refrén s mírnou obměnou schématu, ale, jak již bylo zmíněno výše, vždy stojí na stejném místě

<sup>135</sup> Viz níže.

<sup>136</sup> 6, 42 má ohraničující refrén *inlotus morieris, Oppiane* od druhého verše, uvozeného *Etrusci nisi thermulis lauaris*.

<sup>137</sup> Refrén v Mart. 10, 37 *Callaicum mandas siquid ad Oceanum* (v4 a v posledním v20) je také v podstatě ohraničující, neboť báseň je psána v elegickém distichu – na základě schématu tedy není možné, aby refrénem báseň začínala i končila.

<sup>138</sup> Ačkoli zde je v přírůstkové repetici pouze participium „*cacanti*“ (v11)

<sup>139</sup> Mart. 1, 11; 1, 13; 1, 23; 1, 26; 1, 33; 1, 39; 1, 41; 1, 65; 1, 68; 1, 76; 1, 79; 2, 7; 2, 18; 2, 19; 2, 28; 2, 36; 2, 43; 2, 53; 2, 69; 2, 89; 3, 26; 3, 36; 3, 63; 4, 15; 4, 16; 4, 71; 5, 9; 6, 5; 6, 7; 6, 59; 7, 10; 7, 43; 8, 67; 9, 8; 9, 55; 9, 70; 9, 77; 9, 97; 10, 29; 10, 37; 11, 60; 11, 79; 11, 94; 12, 28; 12, 56.

<sup>140</sup> Mart. 1, 7; 1, 64; 1, 77; 1, 84; 1, 109; 1, 115; 2, 4; 2, 6; 2, 33; 2, 41; 2, 68; 3, 44; 4, 43; 4, 64; 4, 89; 5, 4; 5, 24; 6, 14; 6, 30; 6, 37; 6, 42; 7, 26; 7, 39; 8, 64; 9, 57; 10, 47; 11, 80; 12, 15; 12, 16; 12, 77.

<sup>141</sup> Varianta s pentametrem přesto bývá častější.

jméno (Mart. 2, 7; Mart. 2, 28; Mart. 3, 66). Obměňující sémantický refrén a přírůstková repetice se spolu vlastně v Martialových epigramech doplňují, bývají do sebe zakomponovány.

V čem je ale Martialis bezesporu inovativní, je užití repetice v kombinaci hexametru s pentametrem – a to v různých podobách:<sup>142</sup> Mart. 1, 16 přírůstkovou repetici, která ohraničuje báseň, v kombinaci anafory v prvním verši (v hexametru) a v posledním verši (v10, v pentametru) *Sextiliane, bibis*; V Mart. 4, 16 přírůstková repetice ohraničuje báseň a navíc se ještě téměř v polovině básně ozve vložená přírůstková repetice:

*Priugnum non esse tuae te, Galle, nouercae*  
*rumor erat, coniunx dum fuit illa patris.*  
*Non tamen hoc poterat uiuo genitore probari:*  
*iam nusquam pater est, Galle, nouerca domi est.*  
*Magnus ab infernis reuocetur Tullius umbris* 5  
*et te defendat Regulus ipse licet,*  
*non potes absolui: nam quae non desinit esse*  
*post patrem, numquam, Galle, nouerca fuit.*

Podobně funguje Mart. 4, 83, kde stojí ještě za povšimnutí opakování slova *Securus* (anafora v1 a v3) a *sollicitus* (anafora v2 a 5; epifora v6)

*Securo nihil est te, Naeuole, peius; eodem*  
*sollicito nihil est, Naeuole, te melius.*  
*Securus nullum resalutas, despicias omnes,*  
*nec quisquam liber nec tibi natus homo est:*  
*sollicitus donas, dominum regemque salutas,* 5  
*inuitas. Esto, Naeuole, sollicitus.*

Další podobné případy jsou např. Mart. 4, 40; 4, 80; jak je z příkladů vidět, tohoto prvku užívá Martialis především ve 4. knize. Za povšimnutí stojí ještě Mart. 11. 60, kde ohraničuje báseň přírůstková repetice složená z elegického disticha (v1–2, v11–12).

V básních psaných různými metry postupuje Martialis buďto stejně jako Catullus (např. Mart. 2, 6; Mart. 2, 41), nebo opět vnáší inovativní prvek v podobě opakování ve formě anafory nebo epifory u sebe stojících veršů, popř. opakuje část jednoho verše a mění pouze několik slov (viz např. *priapea* Mart. 5, 24; Mart. 9, 77). Zajímavější je první případ, jak lze vyzorovat v Mart. 1, 109, kde začátek a konec básně téměř připomíná magickou formuli formy litanií (v1–5; 21–23):

*Issa est passere nequior Catulli,*  
*Issa est purior osculo columbae,*

<sup>142</sup> Viz také Poteat, s. 55.



*Issa est blandior omnibus puellis,  
Issa est carior Indicis lapillis,  
Issa est deliciae catella Publi.*

...

*Issam denique pone cum tabella:  
aut utramque putabis esse ueram,  
aut utramque putabis esse pictam.*

Martialův přístup k refrénu/repetici je skutečně přesně takový, jak tvrdí Poteat ve své práci v pasáži, která byla využita jako motto pro tuto kapitolu. Různorodost Martialových refrénů a repetice je mistrná, neboť systematicky využívá podobných strategií. Jisté je, že žánrově navazuje Martialis s užitím refrénu/repetice na Catulla a místy i co se formy týče, především v básních v metrech jiných než v elegickém distichu. Většina Martialových básní je ale psána právě distichem. V těchto případech navazuje Martialis především na elegiky a jejich nečasté užití refrénu (viz kap. 7) rozvíjí, dává mu celkem pevnou strukturu a kloubí společně právě s útočnou tematikou.

### 13. Závěr

Jak je z jednotlivých kapitol patrné, refrén se postupem času v latinské literatuře vyvíjí. Formule, ať již se jednalo o kletby nebo *carmina*, jsou jedním ze základních stavebních prvků, který dal vzniknout právě refrénům, repetícím a i jiným formám opakování. Místa, kde se s opakováním v antických latinských pramenech můžeme setkat, jsou uvedena v korpus textů. Tento korpus, který vznikl v průběhu tří let, není zcela jistě úplný, avšak snažil jsem se, samozřejmě i za pomoci druhých, o to, aby byl alespoň co nejkompletnější.<sup>143</sup>

Původní plán, metoda porovnávání refrénů a repetice (dále jen REF, REP) v římské literatuře s REF a REP v literatuře řecké, se v průběhu bádání prokázala jako nevhodná. Charakter REF/REP (a vůbec samotné vnímání forem opakování) je v obou kulturách tak odlišný, že byla upřednostněna metoda diachronního výzkumu. Shoda latinské tradice s řeckou mohla být ve velmi rané fázi předliterární tradice. Řím nemá svou „Vergiliovskou otázku“ na rozdíl od řeckého světa, který si Homérskou otázku pokládá. Ačkoli byl řecký vliv na literaturu římskou silný, sám Horatius napsal *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*,<sup>144</sup> a dokonce zcela jistě do určité míry ovlivnil i REF/REP (vzpomeňme na Catulla a Vergiliovu 8. Eklogu), Řím si podržel v REF/REP svou identitu vycházející z nejstarších písní (*carmina*) a vložil do nich svůj pragmatismus, pro latinskou kulturu tak typický. Pro řeckou literaturu je nejtypičtější refrén v pajánech, svatebních písních a tragédiích, jak dokazuje ve své práci Burris.<sup>145</sup> V římské literatuře najdeme na pajány jen odkazy, avšak báseň, kde by se pravidelně opakovalo zvolání *ἦ ἦ παῖόν*.

Ve vývoji REF/REP je obrovská časová mezera – dochovalo se jen několik formulí z nejstarší doby, a pak je zde až Catullus. Ani žádný z pozdějších autorů neuvádí, zda některý z raných římských básníků REF/REP užíval – máme jen svědectví o jiných formách opakování jako je anafora, aliterace apod. Ani u raných dramatiků se nám žádné REF/REP nedochovaly. Římské drama vychází z řecké tradice, a Řečtině se setkáme až s opakováním celých slok,<sup>146</sup> nejčastěji ve sborech. V latinské tradici máme nejstarší REF/REP v dramatu dochované až v Senekových hrách. Tato fakta výzkum REF/REP jen znesnadňují.

<sup>143</sup> Děkuji všem, kteří se na něm podíleli ať už upozorněním na určitou pasáž, nebo pomocí s rozbořem.

<sup>144</sup> Hor. Epist. 2, 1, 156.

<sup>145</sup> Burris 2004.

<sup>146</sup> Burris 2004, s. 130.

Z toho mála, co se známe a jsme schopni identifikovat jako REF/REP, vyplývá, že REF/REP nebyl v římské literatuře příliš oblíbený a vyskytoval se jen v určitých žánrech. Na druhou stranu v útočných básních se tento způsob opakování velice ujal a u Catulla je často ještě s vulgárním lexikem. U Tibulla se s REF/REP nesetkáme vůbec, u Propertia velmi zřídka a nemnoho Ovidiových REP zdají být jako krok zpět ve vývoji REF/REP.

Z epičtějších básní je patrné, že REF byl v latinské kultuře spojen s původní rituální tradicí; vyskytuje se v básních s magickou tematikou často se slovem *carmen*, které je chápáno jako původní magická formule (viz kap. 4.1.): *carmen* takto nalezneme v Cat. 64 v písni sudiček (proroctví), v *Dirae* při vzývání *Battare* i ve v druhém REF ve Verg. ecl. 8 (milostné zaklínací formuli). A právě Vergilius se svou 8. eklogou je mistr v užití REF.

V mnoha případech má v latinské poesii REF/REP funkci stavebního prvku celé básně: snaží se v básni oddělovat tematické celky, nebo nastavit jistou symetričnost. Právě Vergiliova 8. ekloga je důkazem naprosto dokonalé symetrie.

Jako velký „reformátor“ REF/REP se zdá Martialis; nejen že tyto formy opakování užívá především v elegickém distichu, tedy ve formě, ve které se mladší básníci očividně užití REF/REP vyhýbali, ale využívá jej ve všech možných kombinacích a v podstatě se úplně oprostí od spojení REF/REP s předliterárními formami.

Tato práce je prvním krokem na poli výzkumu, které má ještě mnoho co nabídnout. REF/REP, zřejmě proto, že jich není mnoho, bývaly často opomíjeny a přednost vždy byla (a zřejmě také bude) dávana studiu lexikálních opakování; avšak REF/REP mají v římské literatuře také své místo, které je třeba řádně prozkoumat.

## 15. Korpus textů

<i>Carm. Arv.</i>	<i>Ov. Pont. 2, 11</i>	<i>Mart. 7, 39</i>
<i>Sal. Varro ling. 7, 27</i>	<i>Ov. met. 11, 194–220</i>	<i>Mart. 7, 43</i>
<i>Sacr. Arg. Varro. ling</i>	<i>Ov. am. 2, 9a</i>	<i>Mart. 8, 64</i>
<i>Enn. sat. 59–62</i>	<i>Ov. am. 2, 15</i>	<i>Mart. 8, 67</i>
<i>Schol. Pers. 1, 86</i>		<i>Mart. 9, 8</i>
	<i>Mart. 1, 23</i>	<i>Mart. 9, 55</i>
<i>Varro. rust. 1, 2, 27</i>	<i>Mart. 1, 26</i>	<i>Mart. 9, 57</i>
<i>Varro. ling. 5, 50</i>	<i>Mart. 1, 39</i>	<i>Mart. 9, 70</i>
<i>Varro. ling. 5, 52</i>	<i>Mart. 1, 64</i>	<i>Mart. 9, 77</i>
<i>Serv. Verg. Aen. 8, 72</i>	<i>Mart. 1, 65</i>	<i>Mart. 9, 97</i>
	<i>Mart. 1, 68</i>	<i>Mart. 10, 29</i>
<i>Cato, agr. 141</i>	<i>Mart. 1, 76</i>	<i>Mart. 10, 37</i>
	<i>Mart. 1, 77</i>	<i>Mart. 10, 79</i>
<i>Catull.:</i>	<i>Mart. 1, 79?</i>	<i>Mart. 11, 47</i>
<i>Catull. (2)</i>	<i>Mart. 1, 84</i>	<i>Mart. 11, 80</i>
<i>Catull. 3</i>	<i>Mart. 1, 109</i>	<i>Mart. 11, 94</i>
<i>Catull. 16</i>	<i>Mart. 2, 4</i>	<i>Mart. 12, 15</i>
<i>Catull. 42</i>	<i>Mart. 2, 6</i>	<i>Mart. 12, 16</i>
<i>Catull. 45</i>	<i>Mart. 2, 7</i>	<i>Mart. 12, 28</i>
<i>Catull. 52</i>	<i>Mart. 2, 18</i>	<i>Mart. 12, 56</i>
<i>Catull. 56</i>	<i>Mart. 2, 19</i>	<i>Mart. 12, 77</i>
<i>Catull. 57</i>	<i>Mart. 2, 33</i>	<i>Mart. epigr. 2</i>
<i>Catull. 61</i>	<i>Mart. 2, 41</i>	<i>Mart. epigr. 16b</i>
<i>Catull. 62</i>	<i>Mart. 2, 43</i>	
<i>Catull. 64, 323–365</i>	<i>Mart. 2, 53</i>	<i>Germ. 40–57; 157–183</i>
<i>Catull. 78</i>	<i>Mart. 2, 68</i>	
<i>Catull. 82</i>	<i>Mart. 2, 69</i>	<i>Petron. frg. 32</i>
<i>Catull. 99</i>	<i>Mart. 2, 89</i>	
	<i>Mart. 3, 26</i>	<i>Sen. Med. 159–176</i>
<i>Prop. 1, 2</i>	<i>Mart. 3, 36</i>	<i>Sen. Med. 335–346</i>
<i>Prop. 2, 5</i>	<i>Mart. 3, 44</i>	<i>Sen. Oed. 202–205</i>
<i>Prop. 3, 6</i>	<i>Mart. 3, 63</i>	<i>Sen. Tro. 67–131</i>
<i>Prop. 3, 25</i>	<i>Mart. 4, 15</i>	
	<i>Mart. 4, 16</i>	<i>Dirrae</i>
<i>Verg. georg. 1, 393–423</i>	<i>Mart. 4, 43</i>	<i>Culex 272–297</i>
<i>Verg. georg. 4, 531–547</i>	<i>Mart. 4, 64</i>	<i>Verg. catal. 4</i>
<i>Verg. ecl. 3</i>	<i>Mart. 4, 71</i>	<i>Verg. catal. 12</i>
<i>Verg. ecl. 4</i>	<i>Mart. 4, 89</i>	<i>Eleg. in Maecen. 2</i>
<i>Verg. ecl. 6</i>	<i>Mart. 5, 24</i>	
<i>Verg. ecl. 7</i>	<i>Mart. 6, 5</i>	<i>Defixiones:</i> <sup>147</sup>
<i>Verg. ecl. 8</i>	<i>Mart. 6, 7</i>	<i>Řím dfx. 1.4.4/8; Be 33; Fox</i>
	<i>Mart. 6, 14</i>	<i>I</i>
<i>Ov. fast. 4, 133–150</i>	<i>Mart. 6, 30</i>	<i>Řím dfx. 1.4.4/9; Be 34; Fox</i>
<i>Ov. trist. 1, 3</i>	<i>Mart. 6, 37</i>	<i>2; So 1968</i>
<i>Ov. trist. 3, 1</i>	<i>Mart. 6, 42</i>	
<i>Ov. trist. 3, 10</i>	<i>Mart. 6, 59</i>	
<i>Ov. trist. 3, 12</i>	<i>Mart. 7, 10</i>	
<i>Ov. Pont. 1, 6</i>	<i>Mart. 7, 26</i>	

<sup>147</sup> Uváděny dle korpusu Kropp 2008.

<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/10; <i>Be</i> 35; <i>Fox</i> 3	<i>Uley dfx.</i> 3.22/3 <i>Uley dfx.</i> 3.22/34	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/14 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/15
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/11; <i>Be</i> 36; <i>Fox</i> 4	<i>Mainz dfx.</i> 51.1.5/10 <i>Kempton dfx.</i> 7.2/1	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/16 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/19
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/12; <i>Be</i> 37; <i>Fox</i> 5	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/14 <i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/15	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/20 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/21
<i>Barchín del Hoyo dfx</i> 2.1.2/1	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/16 ( <i>Verg.</i> 8 <i>Deducite</i> )	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/27 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/29
<i>Córdoba dfx.</i> 2.2.3/1; <i>So</i> 23	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/22	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/35
<i>Kempton dfx.</i> 7.2/1; <i>So</i> 10	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/23	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/36
<i>Bath dfx</i> 3.2/24 (+/24; /27; /28...)	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/24 <i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/25	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/38 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/40
<i>Bath dfx</i> 3.2/36	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/4	
<i>Bath dfx</i> 3.2/54	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/9	<i>CIL</i> 1, 1011
<i>Hamble estuary dfx</i> 3.11/1	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/10	<i>CIL</i> 1, 1453
<i>Londýn dfx.</i> 3.14/3	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/11	<i>CIL</i> 4, 236
<i>Ratcliffe-on-Soar dfx.</i> 3.19/3	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/12 <i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/13	

## 16. Užité literatura

ABRAHAM, M. H. 1999: *A Glossary of Literary Terms*. Boston.

ALBRECHT, M. (2012). *Geschichte der römischen Literatur. von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*. Berlin.

BALDICK, C. 2001: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford.

BARDI, Ph. 1999: *The Foundations of Latin*. In Winter, W. (ed.): *Trends in Linguistics Studies and Monographs* 117. Berlin.

BEYERS, E. E. 1960: *The refrain in the song of the fates in Catullus C. 64* (v. 323-381). *Acta Classica*, III. 86–88.

BOYANCÉ, P. 1972: *Encore le « Pervigilium Veneris »*. In: *Études sur la religion romaine*. Rome : École Française de Rome. 359–382.

BURRIS, S. P. 2004: *Refrains in Ancient Greek Poetry*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Ithaca.

CAIRNS, F. 2005: *Catullus 45: Text and Interpretation*. *The Classical Quarterly* 55, 2. 534–541 .

CHILDS, P. – FOWLER, R. 1987: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Abingdon.

CLAUSEN, W. 1994: *A Commentary on Virgil Eclogues*. Oxford.

COMOTTI, G. 1991: *La musica nella cultura greca e romana*: 1. Torino.

CONTE, B. G. 1996: *Letteratura latina. Manuale storico dale origini alla fine dell' impero romano*. Český překlad: BARTOŇKOVÁ, D. a další 2008: Dějiny římské literatury (Czech translation). Praha.

DANIELS, M. L. 1973: "*The Song of the Fates*" in *Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* The Classical Journal 68, 2. 97–101.

DETIENNE, M. 1967: *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Český překlad: SPĚVÁKOVÁ, O. 2000: Mistři pravdy v archaickém Řecku. Praha.

DUCKWORTH, E. G. 1960: *Mathematical Symmetry in Vergil's Aeneid*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 91. 184–220.

ELLIS, R. 1876: *A Commentary on Catullus*. Oxford.

FAIN, G. L. 2008: *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*. Brussel.

FORD, A. 2003: *From letters to Literature: Reading the "Song Culture" of Classical Greece*. In: Yunis, H. (ed.). *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge. 15–37

FORD, A. 2006: *The Genre of Genres. Paeans and Paian in Early Greek Poetry*. Poetica 38. 3–4. 277–295.

FRAENKEL, E. 1961 - *Two Poems of Catullus*. The Journal of Roman Studies, 51. 1–2. S. 46–53.

GEORG, B. 1996: *Catullus 61.90-6*. The Classical Quarterly, New Series, 46, 1. 302–304.

GODEL, R. 1965: *Catulle, poème 68*. Museum Helveticum 22. 53–65.

GOUD, T. 1995: *Who Speaks the Final Lines? Catullus 62: Structure and Ritual*. Phoenix, Vol. 49, No. 1. 23–32.

JACKSON KNIGHT, W. F. 1941: *Repetitive Style in Virgil*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 72. 212–225.

KARKASIS, E. 2011: *Song Exchange in Roman Pastoral*. Trends in Classics – Supp. Vol. 5. Berlin.

KEULEN, A. J. 2001: *L. Anneus Seneca, Troades, Introduction, Text and Commentary*. Leiden.

KROPP, A. 2008: *Defixiones. Ein aktuelles Corpus lateinischer Fluchtafeln*. Brodersen.

MAGNUS, L. 1989: *The Track of the Repetend : Syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry*. New York.

MARTIN, G. 1935: *Transposition of Verses in the Pervigilium Veneris*. Classical Philology 30, 3. 255–259.

- MOSKALEW, W. 1982: *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*. Mnemosyne, Vol. Suppl 73. Toronto.
- O'HARA, J. J. 1989: *Messapus, Cycnus, and the Alphabetical Order of Vergil's Catalogue of Italian Heroes*. Phoenix, 43, 1. 35–38.
- PANOUSI, V. 2007: *Sexuality and Ritual: Catullus' Wedding Poems*. In: Skinner, M. B.(ed.): *A Companion to Catullus*. Oxford. 276–292.
- PEARCE, J. B. 1993: *Theocritus and Oral Tradition*. Oral Tradition, 8/1. 59–86.
- PERKELL, C. G. 1996: *The "Dying Gallus" and the design of Eclogue 10*. Classical Philology 91, 2. 128–40.
- POTAT, H. McNeill. 1912: *Repetition in Latin Poetry: With Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Works*. New York.
- POTAT, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry*. The Classical Weekly 12, 8. S. 139–142.
- POTAT, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry (Concluded)*. The Classical Weekly 12, No. 19. S. 145–150.
- RUD, N., 1999: *Architecture. Theories about Virgil's Eclogues*. In: Hardie, P. R. (ed.): *Virgil. Classical Assessments of Classical Authors*, Vol. 1. New York.
- RUTHERFORD, I. 1995: *The Nightingale's Refrain: P. OXY. 2625 = SLG 460*. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 107. 39–43.
- SCHILLING, R. 1989: *Dans Le Sillage De Rome. Religion, Poésie, Humanisme*. Paris.
- SCULLARD, H. H. 1981: *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Suffolk.
- SKUTCH, O. 1969: *Symmetry and Sense in the Eclogues*. In: Harvard Studies in Classical Philology 73. S. 153–169.
- TAPLIN, O. 2000: *Literature in the Greek and Roman Worlds: A New Perspective*. Oxford.
- TOSI, C. F. 1983: *La ripetizione lessicale nei poeti latini*. Bologna.
- WILLE, G. 1967: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam.
- WILLS, J. 1996: *Repetition in latin poetry, Figures of Allusion*. Oxford.
- ZIMMERMANN, A. 1917: *Ein Beitrag zur Erklärung des carmen arvale*. Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen, 48. Bd., 1./2.. 151–152.

## 17. Seznam příloh

Obr. 1 CIL 1595

Obr. 2 Tabulka struktury písň sudiček v Cat. 64

Tab. 3 Refrén v básních u Catulla:

Tab. 4 Poměr krátkých a delších s refrénem u Catulla

Tab. 5 Podíl básní s refrénem u Catulla

Tab. 6 Básně refrénem – poměr obsahu u Catulla

Tab. 7 Rozbor Cat. 61

Tab. 8 Poměr distichon/jiná metra u Martiala

Obrázky přejaty z:

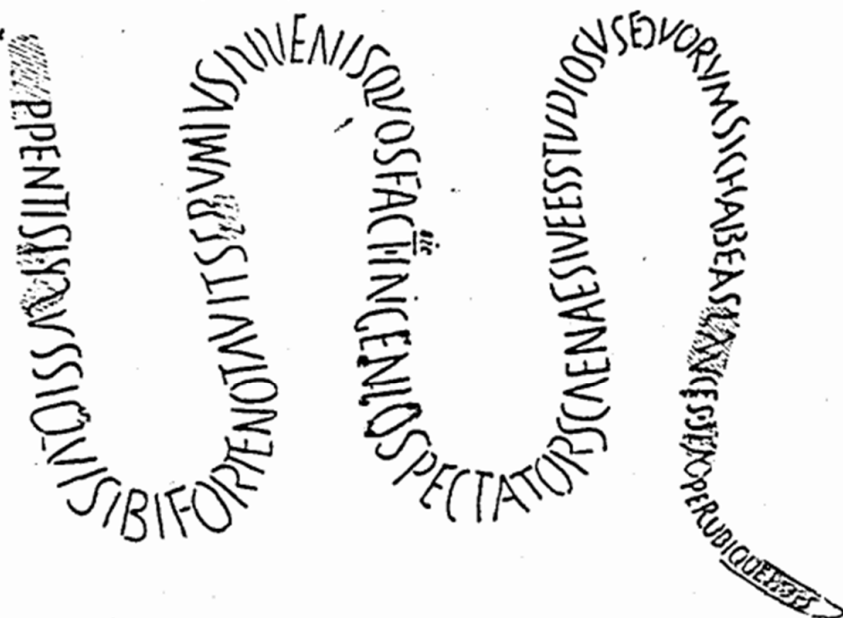
DANIELS, M. L. 1973: *"The Song of the Fates" in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?*  
The Classical Journal, Vol. 68, No. 2. 97–101

CIL 4, 1595, Inscriptiones parietariae Pompeianae Herculanae Stabianae, s. 101.



1595 scoperta fin dal 1841 presso all'ingresso di una casa, la cui porta principale è a sinistra della spaziosa strada che va verso la porta detta di Nola AVELL. — Nunc Neapoli in museo; prima T alta 0,018 m.

serpentis caput



Dedi exemplum Garr., collatum a me ad archetypon. — Avellino B. N. 1844 p. 19, cf. *Annali civili* vol. 36 p. 61 (ex Av. Guarini contin. d. fasti p. 14); melius Garrucci VI 1 (Guarini mansio IV p. 18; Buecheler *Rhein. Mus.* 1857 XII p. 255). — SEPVMIVS integrum exhibent Av. et Garr.

[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit,  
 Sepumius iuvenis quos facit ingenio,  
 Spectator scenae sive es studiosus eqvorum:  
 Sic habeas [lanc]es se[mp]er ubiq[ue] pares.

Obr. 2: Tabulka struktury písňe sudiček v Cat. 64:

Refrain pattern	Strophes
5 Prologue	
6 Hesperus – Preparation for love -----	2
4 Home – <i>Nulla domus tales umquam contextit amores</i> -----	
5 Achilles – Prowess ----- Terror of land	7
5 Achilles – Prowess ----- Superior to heroes	
5 Achilles – Prowess – Irony ----- Cause for mothers to beat breasts	
4 Achilles – Defiled homes ----- Destroyer of homes and men	
5 Achilles – Prowess – Irony ----- Rivers full of his dead	
4 Achilles – Defiled maiden -----	
6 Achilles – Preparation for sacrifice ----- Polyxena – Useless sacrifice	
4 Address to the Pair – <i>Agit coniungite amores</i> ----- Join loves	2
5 Hope for heirs	

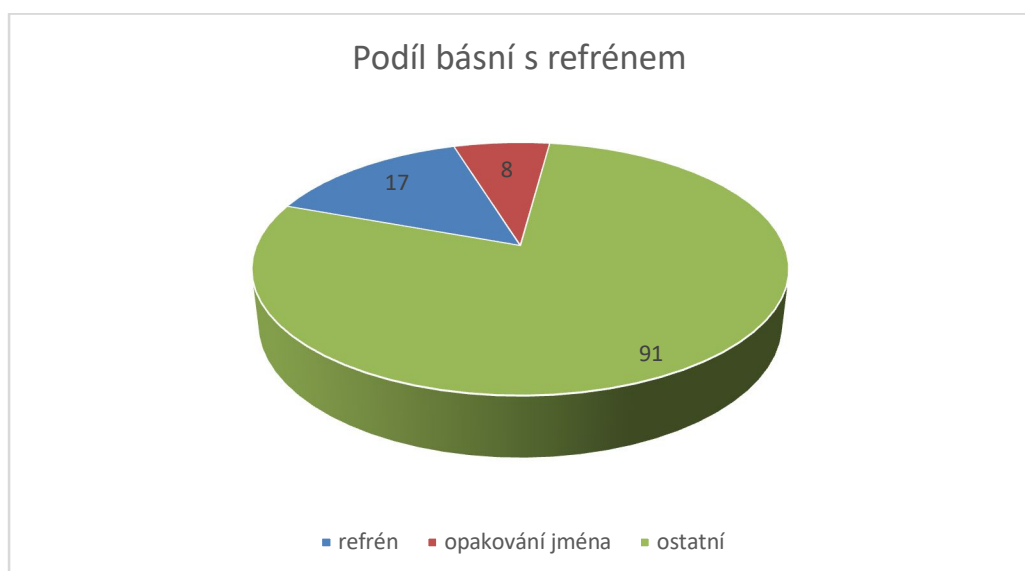
Tab. 3 Refrén v básních u Catulla:

Catul							
<b>Celkem básní</b>	<b>116</b>	z toho Opakuje jen jméno <b>Refrén</b>	8 <b>17</b>	Z toho Delší básně <b>Krátké básně</b>	3 <b>14</b>	Z toho Posměšných/útočných  Různá tematika  Vulgární  Elegické distichon	10  4  5  3

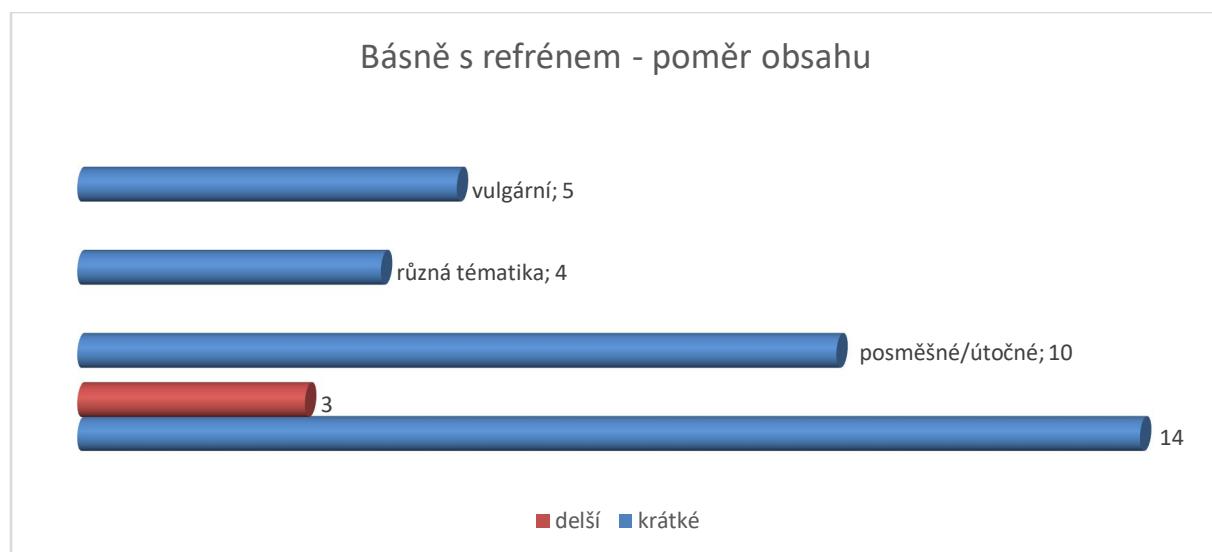
Tab. 4: Poměr krátkých a delších s refrénem u Catulla



Tab. 5: Podíl básní s refrénem u Catulla



Tab. 6 Básně s refrénem – poměr obsahu u Catulla:



Tab. 7 Rozbor Cat. 61:

	Strofa	Číslo veršů
3v	1	1–3
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		4–5
30v	2–7	6–35
3v	8	36–37
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		39–40
5v	9	41–45
3v	10	46–47
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		49–50
5v	11	51–55
3v	12	56–57
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		59–60
3v	13	61–63
R <sup>2</sup> (2v) te volente. quis huic deo / compararier ausit?		64–65
3v	14	66–68
R <sup>2</sup> (2v) te volente. quis huic deo / compararier ausit?		69–70

3v	15	71–73
R <sup>2</sup> (2v) te volente. quis huic deo / compararier ausit?		74–75
10v Lacuna:	16–17	76–85
<i>Dochované verše</i>	<i>chybějící verše</i>	
3v (v76–78)	2v (v79–80)	16 76–80
3v (v83–85)	2v (v81–82)	17 81–85
5v	18	86–90
3v	19	91–92
R <sup>3</sup> (1v R <sup>3a</sup> + 1v R <sup>3úplný</sup> ) sed moraris, abit dies. / prodeas nova nupta		93–95
4v	20	94–99
R <sup>3úplný</sup> (1v) prodeas nova nupta		100
5v	21	101–105
3v	22	106–108
R <sup>3</sup> (1v R <sup>3b</sup> + 1v R <sup>3úplný</sup> ) complexum. sed abit dies. / prodeas nova nupta		109–110
5v (lacuna 3 verše: v 112–114)	23	111–115
3v	24	116–117
R <sup>3</sup> (1v R <sup>3c</sup> + 1v R <sup>3úplný</sup> ) gaudeat! sed abit dies. / prodeas nova nupta		118–120
3v	25	121–123
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		124–125
4v	26	126–129
R <sup>4a</sup> concubinus amorem.		130
4v	27	131–134
R <sup>4b</sup> concubine, nuces da..		135
4v	28	136–139
R <sup>4b</sup> concubine, nuces da..		140
50v schéma s R <sup>1</sup> (2v):	29–38	141–190

R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		
3v	29	141–143
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		144–145
3v	30	146–148
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		149–150
3v	31	151–153
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		154–155
3v	32	156–158
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		159–160
3v	33	161–163
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		164–165
3v	34	166–168
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		169–170
3v	35	171–173
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		174–175
3v	36	176–178
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		179–180
3v	37	181–183
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		184–185
3v	38	186–188
R <sup>1</sup> (2v) virginem, o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae;		189–190
45v	39–47	191–235

Tab. 8 Poměr distichon/jiná metra u Martiala

